

# Architektur, Bewegung, Gewaltsamkeit.

Poelzig, Mendelsohn — und Montage

Markus Dauss

## Start(schuss)

Der folgende Beitrag befasst sich damit, wie Bewegung in gebaute Strukturen übersetzt wird.<sup>1</sup> Im Zentrum steht dabei die Architektur der Moderne, einer durch Bewegungsbegriffe gekennzeichneten Epoche.<sup>2</sup> Das Verhältnis von Gebautem und Bewegung ist seit einiger Zeit verstärkt in den Fokus architekturtheoretischer wie -historischer Studien gerückt. Paradigmatische Bauten der Moderne sind auf Formen, Strukturen und Motive der ihnen eingeschriebenen Bewegungen untersucht worden; analog befragt worden ist aber auch das durch hohe Dynamik gekennzeichnete Gesamtphänomen der modernen Metropole.<sup>3</sup> Dabei ist Medialität der gebauten Welt selbst, aber auch ihr Verhältnis zu externen Darstellungsmedien diskutiert worden<sup>4</sup> – neuerdings vor allem der Schulterschluss zwischen modernen Architekturen und Medien wie Fotografie und Film.<sup>5</sup> Beleuchtet worden ist auch, dass in dieser Überschneidungszone regelrechte Publishing- und Editingstrategien eingesetzt worden sind.<sup>6</sup>

Die folgenden Überlegungen knüpfen an Perspektiven dieser Forschung an, erweitern sie aber auch: Betrachtet wird im Folgenden nicht nur die Allianz von dynamisch gestalteter Architektur und Bewegung, sondern auch deren Bezug zu einer bisher zu wenig beachteten Größe: der Ge-



1 I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Südfassade



2 I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Südfassade

waltsamkeit, die in beide inkorporiert sein kann.<sup>7</sup> Die Darstellung setzt an einem in der akademischen Welt gut bekannten Exempel an – gut bekannt, da es durch eine Großstadtuniversität genutzt wird: Hans Poelzigs I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude in Frankfurt am Main. Der weit ausgreifende Bau wurde 1928–1931 für den damals größten Chemiekonzern Europas erbaut (Abb. 1 und 2); nach einer wechselvollen Nutzungsgeschichte nahm ihn im Jahre 2001 die Goethe-Universität in Dienst.<sup>8</sup>

Die Gestaltung des Ensembles ist durch Dynamisierungsparameter bestimmt;<sup>9</sup> ihnen stehen aber auch Beharrungsmotive entgegen. Aufgrund der Spannung von dynamischen und statischen Zügen sieht die Architekturgeschichte das Gebäude zumeist als ein typisches Monument der konservativen Moderne, die in der Zwischenkriegszeit hybride Produkte hervorgebracht hat.<sup>10</sup> Allein schon wegen dieser Ambivalenz ist der sogenannte ‚Poelzig-Bau‘ interessant. Er kann aber vor allem als ein vielversprechender Ansatzpunkt für weiter ausgreifende Überlegungen dienen, die mit dem Blick auf ‚Bewegung‘ die architekturhistorische Perspektive auf medienhistorische und -theoretische Horizonte weiten.

Die folgende Analyse schält zunächst markante Mobilitätsmotive des Gebäudes sowie deren Gegenspieler heraus, gleitende Übergänge miteingeschlossen. Anschließend benennt sie auf einer allgemeineren Ebene theoretische wie morphologische Bezüge der Architektur zum Leitmedium der dynamischen Moderne, zum Film. Die intermediale Verzahnung beider Künste wird dabei nicht nur anhand von Poelzig selbst rekonstruiert, sondern auch von Werken und Gedanken seines Zeitgenossen Erich Mendelsohn. Über die Kategorie der Montage<sup>11</sup> wird dann der Bogen zum Zusammenhang von filmischer und architektonischer Bewegung sowie kulturell encodierter Gewaltsamkeit geschlagen.<sup>12</sup>



## Poelzig

Betrachtet man das I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, ist der Blick auf Bewegung zunächst durch gewichtige Motive verstellt: Geböschter Sockel und Graben verleihen dem Bau einen behäbig-trutzigen Charakter (Abb. 3).<sup>13</sup> Eine spezifische Materialregie unterstützt diesen Eindruck: Cannstat-ter Travertin, ein massiver Kalkstein, dominiert die Fassade und maskiert das dahinter liegende Tragskelett.<sup>14</sup> Dieses selbst wurde aus 4.900 Tonnen Stahl fabriziert und sehr zügig errichtet.<sup>15</sup> Die Travertin-Haut verdeckt eine Struktur, die für technische Innovation und Schnelligkeit steht. Etwas davon dringt aber auch nach außen, bis in die Hülle des Baus, durch: Das konstruktive Innenleben des Baus schimmert gleichsam durch die Fassade wie durch ein Kleid, was auch Poelzigs Architekturauffassung entsprach:<sup>16</sup> Der Stein ist in Form dünner Platten sichtlich nur vorgeblendet; beim nördlich des Hauptbaus gelegenen Casinogebäude ist er sogar noch mit der Anmutung eines Textilgeflechts versehen (Abb. 4), dessen rhomboide Struktur sich auch in den Treppen- und Galeriebrüstungen der Eingangshalle des Hauptbaus wiederfindet (Abb. 5).<sup>17</sup> Zudem nehmen leichte Rahmen den Außenwänden einen Teil ihrer Massivität.<sup>18</sup> Eine betont horizontale Dynamik, charakteristisch für Vorgänge der modernen Logistik und Administration, klingt zudem in den sieben Fensterreihen an, die innerhalb der gerahmten Ebenen übereinandergelegt sind.

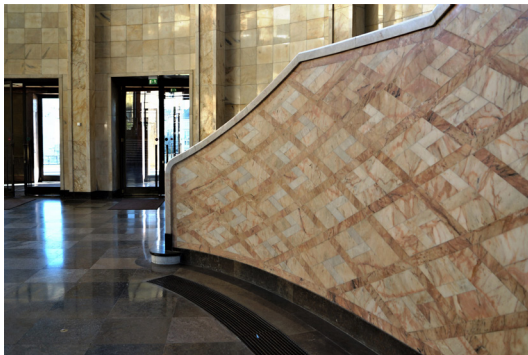
Es lassen sich in der steinernen Haut also einige Hinweise auf moderne ‚Konstruktivität‘ ausmachen; dennoch konterkariert sie diese Tendenzen weitestgehend: Schon allein der Naturstein verleiht dem Bauwerk, wie gesagt, eine altehrwürdige Patina und ‚Gewicht‘.<sup>19</sup> Die Fassadengliederung wirkt traditionell (Sockel, Geschosse, Attika); der Haupteingang ist als massiver Pfeilerportikus angelegt und erscheint als reduzierter Extrakt antiker Vorbilder. Eine Aura des Klassischen – und das heißt eben auch Monumentalen – umweht das Ensemble.<sup>20</sup> Trotz aller Hinweise auf rationale Innovation<sup>21</sup> und funktionalen Fortschritt verkörpert das „Haus einer neuen Macht“ doch einen massiven institutionellen Anspruch<sup>22</sup> und reklamiert Beständigkeit.<sup>23</sup> Der Sitz des Industrietrusts der I.G. Farben, 1925 durch eine strategische Fusion entstanden, repräsentiert die Unbeirrbarkeit eines unternehmerischen ‚Supertankers‘.<sup>24</sup> Bereits die zeitgenössische Imagination stellte Assoziationen zu den Lloydampfern *Bremen* und *Europa* her,<sup>25</sup> schwimmenden Luxuspalästen von beachtlichen Ausmaßen. Interessant ist allerdings, dass die Matrix von Bewegung beziehungsweise Statik durch diese Metaphorik verkompliziert wird. Denn die darin mitangesprochene Monumentalität integriert Kinetisches: Die führenden Dampfer der Epoche wurden nämlich nicht nur für hohen Komfort, sondern auch für überragende Schnelligkeit bewundert.



3 I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, geböschter Sockel



4 I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Casino-Gebäude



5 I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Haupteingangshalle

Aber daneben ist schon historisch die Etikettierung des Monumentes in Begriffen des Beharrenden, Trutzigen, etwa als „Industrieburg“, bezeugt.<sup>26</sup> Das I.G.-Ensemble schien sogar auf Augenhöhe mit den beeindruckendsten Schlössern der Geschichte, stets auch Symbolen dynastischer Kontinuität.<sup>27</sup> Als ‚Burg‘ und ‚Schloss‘ führt das I.G.-Gebäude Fortifikatorisches und Repräsentatives zusammen.<sup>28</sup> Tatsächlich lassen sich Gesten der Abwehr und Distanzierung am Gebäude ausmachen: Die sechs Querbauten, die in den mit 254 Metern schlossartig breiten Hauptriegel eingestellt sind, besitzen etwas Bastionsartiges.<sup>29</sup> Sie erinnern an aus einer Schild- oder Stadtmauer heraustretende Wehr- beziehungsweise Flankierungstürme, die dem aus der Deckung operierenden Verteidiger visuelle und ballistische Vorteile verschaffen.<sup>30</sup> Die hier anklingenden Defensivbauten haben primär antimobile Funktionen, ihre Statik soll Aggressoren stoppen, Projektile abhalten, destruktive Energien umlenken, Angriffswellen zerstreuen. Bei Befestigungen zählt stets eine möglichst umfassende Immunisierung gegen aufschlagende Kräfte, die von der baulichen Panzerung absorbiert oder abgeleitet werden sollen.

Burgen-, Festungs- und später vor allem der Schlossbau war aber nicht nur physisch von Nutzen, sondern auch eine symbolische Herrschaftsgeste, die weithin sichtbar dauerhaften Territorialbesitz markieren sollte.<sup>31</sup> Analog dazu rückt eine erhöhte Lage das I.G.-Gebäude in eine markante Position – im Zuge der Realisierung des Baus war es am Hang weiter nach Norden und damit nach oben geschoben worden als im Entwurf vorgesehen.<sup>32</sup> Zwar lässt sich auch diese die Stadt beziehungsweise den Stadtteil dominierende Position mit dem dezidiert zeittypischen Terminus der „Stadtkrone“ fassen,<sup>33</sup> einem von utopischem Aufbruchspathos bestimmten Kollektivkonzept, das egalitäre Tendenzen mit expressiv-phantastischen Architekturvisionen verband.<sup>34</sup> Aber auch die ‚Krone‘ ist schon begriffshistorisch bekanntlich primär ein fürstliches Herrschafts- und Hierarchiesymbol.

Maskierung (von Skeletten), Distanzierung, Hierarchisierung, ja Panzerung und Rearistokratisierung: Alle diese Funktionen lassen sich als für die Zwischenkriegszeit typische Muster deuten. Der Literaturwissenschaftler Helmut Lethen fasst sie unter dem Schlagwort der „Lebensversuche zwischen den Kriegen“ zusammen.<sup>35</sup> Diese waren von den ‚Verhaltenslehren der Kälte‘ bestimmt: Die darüber angestrebte Coolness sollte offene Aggressionen herunterdimmen und gegen de-



6 Verwaltungsgebäude für General Motors, Albert Kahn, Detroit (MI), 1919–1923

strukture Affektenergien immunisieren,<sup>36</sup> traumatische Psychodynamiken einkapseln und somit abbremsend wirken. Aber zugleich war Kälte als ein zu erarbeitender, trainierender Habitus, ja als aktive Geste der Distanzierung konzipiert. Erkaltingsprozesse konnten folglich schnell ins expressive, ja sogar wieder offensive Acting Out kippen: ‚Vereisung als Aggression‘, könnte man formulieren. Und Aggression bedeutet eigentlich schon den Übergang ins Dynamische.

Analoges lässt sich auch am häufig zunächst als kühl beschriebenen I.G.-Verwaltungsgebäude zeigen. Generell ist der Weg vom defensiven Rückzug hin zur Gegenaktion bei jeder Trutzarchitektur im Idealfall nicht weit, das Zusammenziehen und Wegducken kann schnell in aktive Gegenwehr, ja Ausfälle überführt werden; „Angriff ist die beste Verteidigung“.<sup>37</sup> Beim I.G.-Verwaltungsgebäude suggerieren gerade die vorgeschobenen ‚Türme‘ (das heißt Querbauten) aktive Abwehr, die als Basis für Ausfallbewegungen dienen könnten.

Aktivität und Dynamik wird aber vor allem auch durch ein anderes, bisher noch nicht besprochenes Merkmal (eher ein formales Grundmotiv denn ein Bauteil) eingebracht: die Kurvatur, die sanfte Schwingung des massiven Hauptriegels. Auch dieser kommuniziert, wenn er bei Annäherung von der Stadtseite aus in den Blick kommt, zunächst eher fortifikatorischen Abschluss, ja Abwehr und -leitung von Bedrohungen. Aber die konvexe Kurvatur, das machen Blicke aus anderen Perspektiven, vor allem aus der abstrakten Luftschau, deutlich,<sup>38</sup> beinhaltet aber auch eine gegenläufige Tendenz: Als Ausschnitt aus einer Kreisbahn<sup>39</sup> dynamisiert die Biegung das Ensemble, macht es aktiver.

Konterkariert wird damit allerdings nicht nur seine fortifikatorische Note, sondern auch die nüchtern-rationale Charakteristik des Verwaltungsgebäudes.<sup>40</sup> Das I.G.-Verwaltungsgebäude ist von einer kammförmigen Disposition bestimmt. Solche Pläne hatten bisher vorwiegend der ef-



fektiven Erschließung massiver Hochbauten auf begrenztem Grundstück gedient, waren also primär technisch begründet.<sup>41</sup> Ersichtlich ist dies etwa im architektonischen Rationalismus (im Frankreich des 19. Jahrhunderts)<sup>42</sup> oder im amerikanischen Hochhausbau (zum Beispiel bei Albert Kahns Verwaltungsgebäude für General Motors, Detroit, 1919–1923; Abb. 6).<sup>43</sup> Poelzig belebt dieses Planschema nun durch die Krümmung, vitalisiert es durch die Krümmung.<sup>44</sup> Die gebogene Linie steigert die Expressivität des Baus und bricht seine reine Sachlichkeit.<sup>45</sup> Hier wird nicht nur registriert und verwaltet, sondern auch gestaltet.

Es ist aufschlussreich, das dynamisch-expressive Motiv der Krümmung von diesem Spätbau Poelzigs architektenmonografisch zurückzuverfolgen. Frühere, jeweils unterschiedlich akzentuierte Verwendungen kommen dann in den Blick. Um hier nur die auffallendsten zu nennen: Entwürfe für ein Bismarck-Nationaldenkmal bei Bingerbrück (1909–1911), Bauten der Jahrhundertausstellung Breslau (Pergola, 1911–1913), Chemische Fabrik Luban (Superphosphatschuppen 1911–1912), Talsperre im Sächsischen Klingenberg (Staumauer 1908–1914), Schauspielhaus- beziehungsweise Opernhausprojekte (Berlin 1919, Salzburg 1920–1922) oder natürlich das – dem I.G.-Gebäude wohl am nächsten stehende – Projekt für ein Turmhochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin-Mitte (1922).<sup>46</sup> In der Summe lehrt ein derartiger Rückblick, dass Poelzig schon länger an einer Vermittlung von historischer, ja klassischer Rückversicherung und industriell-technischer Innovation interessiert war.<sup>47</sup> Auch wird deutlich, dass formal recht unterschiedliche Idiome, die sich allesamt der Krümmung bedienten, in divergente politische Kontexte eingebettet waren. Poelzig selbst sah diese diversen Realisierungen vor allem durch das Bewegungsmotiv verbunden – und darin seinem eigenem, überhistorischen Barockbegriff entsprechend.<sup>48</sup> *Bauen im Geist des Barock* heißt so auch eine Studie zu Poelzigs Theater- und Festspielbauten.<sup>49</sup> Die repräsentative Seite dieser ‚Stilarchitektur‘ wird damit deutlich, aber auch die darüber hinaus gehende Versatilität des Bewegungsmotivs der Krümmung.

Sie verweist tatsächlich nicht nur auf Theaterbauten, sondern auch auf Poelzigs Filmarchitektur, das heißt seine Bauten für den Film. Er hatte in den 1920er Jahren für das Kino, für die Ufa mit ihren Ateliers in Tempelhof, gearbeitet. In der mise-en-scène der unter seiner Beteiligung entstandenen Filme kann man ähnliche Motive, das heißt Rundungen, Krümmungen und Kurvierungen, ausmachen.<sup>50</sup> Insofern etabliert das Bewegungsmotiv der Krümmung auch in eine übergeordnete Beziehung zur Mediengeschichte, die im Folgenden zu vertiefen ist.

## Film/Architektur

Grundsätzlich sind Bau- und Filmkunst in der Moderne über den Faktor der Bewegung verbunden.<sup>51</sup> Für die Filmkunst ist die konstitutive Rolle von Kinetik sofort ersichtlich: Seit die Bilder ‚laufen lernten‘, besteht gerade die Hauptattraktion des Kinos darin, ‚dass‘ die Bilder laufen lernen.<sup>52</sup> Das heißt, schon ‚vor‘ allen narrativen Strukturen standen Kamera und bewegte Objekte in einem engen Wechselverhältnis. Die Aufzeichnung beziehungsweise Wiedergabe von Bewegung mittels einer optischen Maschine hatte etwas Magisches. Diese Wirkung begründete den Sensationscharakter gerade des frühen Kinos.<sup>53</sup> Filme wurden als Spektakel auf dem städtischen Rummel gezeigt.<sup>54</sup>

In den urbanen Zentren selbst wurde Bewegung zeitgleich maschinisiert und beschleunigt. Schon vor dem Siegeszug des Kinos hatte das einen Wechsel von Bildkonzepten bewirkt. So war etwa die Eisenbahn – die Mobilitätsmetapher der industriellen Moderne schlechthin – für die

Entstehung der impressionistischen Serienmalerei überaus wichtig, hatte entscheidende Impulse für die Dynamisierung und Verzeitlichung des malerischen Blickes gegeben. Am deutlichsten wird dies bei Monets seriell organisierten Bahnhofs- und Gleisbildern (um 1877):<sup>55</sup> Der klassische Aufbau des übersichtlichen wie durchsichtigen – mit einem Blick erschließbaren – Tafelbildes wird in den Einzelbildern umgangen beziehungsweise buchstäblich umfahren. Schlieren verunklaren den Raum, Verschleifungen, Verdeckungen, unklare Atmosphären treten in den Vordergrund. Zeit wird wichtig für die Lektüre der zu entwirrenden Bilder. Ihre Verschaltung zur Serie thematisiert die Kontingenz des jeweiligen Standortes, indem sie alternative Standorte benennt, von dem aus der malerische Blick den Raum erfassen kann. Zudem setzt die Serialität der Ansichten einen bewegten Blick ins Bild. Er ist typisch für das Dampfzeitalter, das bei Monet ja auch motivisch dargestellt wird. Auch während der Eisenbahnreise, beim Blick des Fahrgastes aus dem Abteifenster, wird die statische Sicht auf die Welt in beschleunigte Bewegung versetzt. Zeitgenossen beschreiben einen panoramatischen Effekt, als würde eine Leinwand am Betrachter vorbeibewegt. Vielfältige Szenen ziehen in der Distanz am Passagier vorüber, unter Verlust des Vorder- und teilweise des Mittelgrundes. Auch das beeinflusst die Darstellung von Landschaft beziehungsweise Stadtlandschaft. Diese Konstellation spült im kontinuierlichen Flow kontingente, ja disparate Fetzen in die Augen des Betrachters, separiert durch die vorbeifliegenden Masten am Rande der Trasse, Cuts im Kontinuum der Wahrnehmung gleich. Diese neue Form der mobilen Wahrnehmung wurde nicht nur in eine Art von panoramatischer Literatur übersetzt<sup>56</sup>, sondern auch als protofilmisch erfahren, wie Wolfgang Schivelbusch in seiner *Geschichte der Eisenbahnreise* gezeigt hat.<sup>57</sup> Sehr klar kommt der Zusammenhang von Eisenbahnreise und Kinematografie im amerikanischen Film *Possessed* zum Ausdruck (1931) – wobei allerdings das Verhältnis von Betrachter (hier statisch und von außen auf den Zug schauend) und Vehikel (mobil, von außen angeblickt) umgekehrt ist:<sup>58</sup> Eine junge Frau aus dem Arbeitermilieu träumt von einem besseren Leben in der Metropole.<sup>59</sup> Als sie eines Tages an einem Bahnübergang steht, kann sie in luxuriöse Eisenbahnabteile blicken. An ihr ziehen soziale Szenerien vorüber, die ein Versprechen von Aufstieg und Wohllleben in sich tragen.<sup>60</sup> Aber jenseits beziehungsweise diesseits der narrativen Semantik wird in der Sequenz vor allem der Zusammenhang von Mobilität und Leinwand beziehungsweise Screen herausgestellt.

Der Film setzt die Reflexion eines Zusammenhanges in Szene, der bereits mit der Entstehung des Kinos etabliert ist: Schon die Frühformen des Kinos hatten, so ab 1897 die Aufnahmen der Gebrüder Lumières, enge Bezüge zwischen bewegten Objekten wie der Eisenbahn und der Kamera etabliert:<sup>61</sup> Rasende Züge wurden zum bevorzugten Objekt des kinematografischen Blickes. Man versetzte bei sogenannten ‚Phantom Rides‘ die Kamera selbst in fahrende oder schwimmende Bewegung.<sup>62</sup> Dazu brachte man sie auf die Schiene, fixierte sie auf Zugwagen oder montierte sie auf Lokomotiven. Auch Schiffe (Gondeln) oder Automobile kamen als bewegliche Träger zum Einsatz. Unternehmer wie George C. Hale versuchten sogar in sogenannten ‚Hale’s Tours‘ in der Filmaufführung die Qualitäten einer Reise multisensorisch zu reinszenieren.<sup>63</sup> Ein Motiv der frühen Kamerafahrten war es auch, in narrativen Kontexten kostspielige plastische Architekturkulissen in Szene zu setzen.<sup>64</sup>

Langfilme mit narrativem Anspruch, die sich ab den 1910er Jahren mehr und mehr an Stelle der frühen Kurzfilme durchzusetzen begannen, waren zunächst allerdings eher durch die statische Kamera bestimmt. Aber auch hier ließ das Bestreben, die Kamera in Bewegung zu bringen, nicht



7 I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Korridor

lange auf sich warten. Entscheidende Impulse dazu wurden in Deutschland ab 1923/24 gegeben. Mittel zur ‚Entfesselung‘ des filmischen Auges war die Handkamera, die mit Elektromotor statt Kurbel betrieben wurde. Ihr Einsatz ist mit Namen wie Karl Meyer, Friedrich Wilhelm Murnau, Guido Seeber und Karl Freund verbunden.<sup>65</sup> Berühmt ist vor allem die eröffnende Kamerafahrt in Murnaus *Der Letzte Mann* von 1924.<sup>66</sup> Sie führt vom Lift durch die Hotellobby hin zu einer Drehtür, die selbst als eine Bewegungsmetapher zu verstehen ist. An der Kamera war hier Karl Freund – beziehungsweise die Kamera ‚an‘ Freund: Er hatte sie sich nämlich vor die Brust gebunden. Der Filmern wiederum war mit Poelzig verbandelt: Freund hatte als Kameramann, Poelzig als Filmarchitekt am berühmten *Golem* Paul Wegeners mitgearbeitet.<sup>67</sup> Eine weitere, prominente Steigerung der Kamerabewegung bietet ein amerikanischer Film, der etwa zeitgleich zur Entstehung des I.G.-Gebäudes realisiert wurde und auf einer literarischen Vorlage aus den Zwischenkriegsdeutschland beruhte: Lewis Milestones *All Quiet on the Western Front*.<sup>68</sup> Der Streifen zeichnet sich unter anderem durch virtuose Kamerafahrten entlang der Schützengräben aus. Zudem setzt er eine folgenreiche filmische Metapher in Szene; sie wird sich im Hinblick auf die im ‚Poelzig-Gebäude‘ verkörperte Haltung noch als signifikant erweisen: Der Kriegs- beziehungsweise Antikriegsfilm analogisiert Kameraschuss und tödliche Maschinengewehrsalve.

Der hier in Szene gesetzte Kriegsplot stellt nur eine besonders eindruckliche Umsetzung des allgemeinen Zusammenhangs von Bewegung und Kamera dar. Bestimmend ist zunächst eigentlich der Bezug des Films zur Stadt als prototypischem Raum gesteigerter Bewegung.<sup>69</sup> Im urbanen Raum fließen die Dynamik des Maschinen- und Verkehrszeitalters und mediale Kinetik ineinander.<sup>70</sup> Die moderne Metropole gilt als durch hektischen Rhythmus, unaufhörliche Beschleunigung und hohe Verdichtung gekennzeichnet. Georg Simmel hat die daraus resultierende nervöse





8 *Die Berlin-Potsdamer Bahn*, Adolph von Menzel, 1847, Öl auf Leinwand, 42 x 52 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

Reizüberflutung mit dem Schlagwort der „Steigerung des Nervenlebens“ benannt.<sup>71</sup> Das urbane Individuum müsse auf diese Überforderung mit Schutzmechanismen reagieren. Denn Stadt wird zwar nicht Krieg, aber doch ein Raum der Aversionen. Dass der Film als Medium ähnliche Tendenzen in sich trage, haben vor allem seine früh auf den Plan tretenden Kritiker betont: Sie befürchteten, er befördere seelische Überreizung, Zerstreuung, bewirke letztlich auch soziale Zersplitterung.<sup>72</sup>

Die reizintensive Großstadt gilt aber vor allem als Ort einer in immer kürzeren Zyklen gebauten, ‚beschleunigten‘ Architektur. Auch Bauten der schnelllebigen Metropolen mussten sich selbst, so einflussreiche Stimmen, auf eine rasantere Wahrnehmungsweise einstellen<sup>73</sup> – die auch den Film bestimme. Diese Forderung kann man auch an unserem Beispiel, dem I.G.-Gebäude, umgesetzt sehen: Seine Kurvatur lässt sich in Bezug zur Kamerafahrt auf Schienen setzen. Den Plan des Ensembles mit seinen ca. 250 m langen Fluren (Abb. 7) kann man gleichsam als Stein gewordene Aufforderung zur kinetischen Erfahrung und Darstellung begreifen. Dass diese These nicht aus der Luft gegriffen ist, verdeutlicht eine filmische Annäherung wie *Berlin Express*<sup>74</sup>, die zunächst auffallend durch Zug- und Autofahrten (unter anderem eine Busfahrt hin zum I.G.-Verwaltungsgebäude) bestimmt ist, aber dann auch eine Personengruppe, die einen der Paternoster des Gebäudes genutzt hat und sich durch ein Stück des kurvierten Korridors bewegt, mit einer Kamerafahrt begleitet.<sup>75</sup> Geht man in die Tiefen der Bildgeschichte vor der Epoche der modernen Medien wie dem Film zurück, sieht man, dass Kurvatur und beschleunigte Bewegung schon früh als Teil einer Gleichung gesehen wurden. Malerische Auseinandersetzungen mit der frühen industriell-technischen Fortbewegung wie Menzels panoramatische Ölskizze *Die Berlin-Potsdamer Eisenbahn*<sup>76</sup> (Abb. 8) setzten kurvige Trassen als den Bildraum strukturierende Lineatur ein.



9 Deli-Lichtspiele, Hans Poelzig, Breslau, 1926, Zuschauer-raum – Bühne von der Rangtreppe her gesehen, Foto auf Papier (17,7 x 23,5 cm)

Der Maler machte eine Schienenkurve, formal der Kurvatur des I.G.-Ensembles nahe, zum motivischen Kürzel von kinetischer Energie und verschleifender Dynamik.<sup>77</sup> Später, nach 1900, setzte man bei der Produktion laufender Bilder, wie schon benannt, ja auch Schienenwagen als Träger des Kamerablickes ein und schloss damit den Bogen.

Vorformulierungen der Strategie, Räume respektive Blicke durch Kurvaturen zu dynamisieren, finden sich bereits an der unteren Schwelle der industriellen Epoche, im englischen Landschaftsgarten, der subtile Bezüge zu Technisierung, Urbanisierung und sozioökonomischer Modernisierung aufweist. Er war schon seit dem 18. Jahrhundert als dezidiert kinetischer Raum markiert.<sup>78</sup> Gekrümmte Wege waren hier entscheidend, um Dynamik in die ehemals statische Struktur des formalen Gartens einzutragen.<sup>79</sup> Überzeugend ist der ‚liberal‘ geworden Garten so auch als panoramatische Landschaftsinszenierung wie als protokinematistischer Raum gedeutet worden.<sup>80</sup> Auffallend ist, dass auch das I.G.-Verwaltungsgebäude zwar als Beitrag zu einer betont modernen Großstadt konzipiert war („Stadtkrone“), aber auch in einen Landschaftspark eingebettet ist.<sup>81</sup> Dessen typische Strukturprinzipien kehren in der Kurvatur des Ensembles und seiner internen Erschließungswege wieder.

Der Zusammenhang von bewegtem Blick, Film und Architektur lässt sich nicht nur wahrnehmungs-, medien- und bildhistorisch erhellen, wie bisher, sondern auch indem man auf seine historische Theoretisierung verweist. Entsprechend reflektiert hat ihn wohl am frühesten wie klarsen der Filmregisseur und Montage-Theoretiker Sergej Eisenstein.<sup>82</sup> In einem Text über ‚Montage und Architektur‘ geht er bezeichnender von einer Metapher aus, die an das letzte Glied der bisherigen Herleitungskette anknüpft: derjenigen des Pfades. Sie ist zunächst auf die filmische Be-

wegung und damit Wahrnehmung bezogen. Mit ihr veranschaulicht der Filmtheoretiker das mentale Zusammenschließen von einzelnen, eigentlich getrennten Szenen zur einheitlichen Sequenz. Diesen filmischen Mechanismus exemplifiziert Eisenstein dann – ein entscheidender Transfer – an antiker und barocker Architektur. Er zeigt, wie hier einzelne Gebäude zum Ensemble (Akropolis) oder separate Baudekorationen (Tabernakel von St. Peter) zur Minisequenz zusammengezogen werden. Das sei mit der filmischen Montage durch den ‚shot‘ (Einstellung) und die ‚Kadrage‘ (Ausschnitt) vergleichbar. Eisenstein bringt also Bildsequenzen und Gebautes zusammen.

Ihre Wechselbeziehung hat seitdem tatsächlich immer neue entwerferische Ausformungen erfahren – bis in die Gegenwart, in der die Medialisierung oder mediale Überformung des Gebauten dominant geworden ist. Es nimmt also nicht Wunder, dass Architekturen der Moderne mit hohem Gewinn mit Begrifflichkeiten der Filmanalyse untersucht worden sind, wie eingangs skizziert; dabei kommen formal-strukturelle Kategorien wie ‚architektonische Kadrage‘, ‚Sequenz‘, ‚Montage‘ und ‚Schnitt‘ – mit denen Bewegung beziehungsweise Bewegungswahrnehmung durch Räume orchestriert und analysiert wird – und sogar performativ-zeitliche wie ‚Narration‘ zum Einsatz.<sup>83</sup>

## Filmarchitektur

Der Bezug zwischen Film und Architektur, der über den Faktor der Bewegung verläuft, hat aber bereits historisch greifbare Gestalt angenommen. Am plastischsten wird der Zusammenhang naheliegender Weise bei Bauten, die für den Film, seine Projektion und Rezeption, geschaffen wurden, sprich: bei der Kinoarchitektur. Sie ist als ‚black box‘ ja Vorbedingung dafür, dass der Film seine illusionsstiftende Wirkung überhaupt entfalten kann. Dabei reagiert sie, gerade in ihrer Frühphase, auf mediale Charakteristika des Filmes; teils implementiert sie sogar direkt Merkmale von Filmarchitektur, das heißt von Bauten, die als Kulissen beziehungsweise gebaute Szenenbilder dem filmischen Plot Suggestivkraft verleihen. Poelzig selbst hat in den 1920er Jahren mehrere Kinos gebaut. In ihren expressiven Elementen sind diese Bauten für den Film deutlich mit der Filmarchitektur im engen Sinne verzahnt – mit der Poelzig selbst ja schon vertraut war. Sein *Deli*-Lichtspieltheater in Breslau von 1926 griff kinetische Motive auf,<sup>84</sup> die er bereits in der expressionistischen *Golem*-Stadt für den gleichnamigen Film Wegeners von 1920 als Grundmotiv eingesetzt und immer wieder kontextabhängig (gotische Stadt, Ghetto, Schloss et cetera) variiert hatte.<sup>85</sup> So weisen Zuschauersaal des *Deli* und die expressionistisch gestaltete Stadt aus dem



10 Capitol-Lichtspiele am Zoo, Hans Poelzig, Berlin, 1925, Treppe und Treppenbeleuchtung, Foto auf Papier (23,2 x 18 cm)





11 Capitol-Lichtspiele am Zoo, Hans Poelzig, Berlin, 1925, Decke Innenraum, Beleuchtung, Foto auf Papier (144,3 x 112,8 cm)

Film eine ähnliche himmelstürmende Vertikaltendenz auf (Abb. 9). Eine entsprechende Dynamik ist im ganzen Kinobau spürbar: Hinter einer kantig-modernistischen Lochfassade mit kleinen Fensteröffnungen fällt der Blick in der Vorhalle auf komplex parabolisch gewundenen Rangaufgangstreppen. Der kurvierte Schwung des Ranges im Zuschauerraum setzt sich über ins Parkett hinabführende Treppen fort. Der organische Bogenschwung der Orgelgitter greift diesen Zug auf. Eine allgemeine Bewegungssuggestion, die die der laufenden Bilder analog ist, wird also mit konkreten Referenzen auf Architektur im Film verschaltet. Im Breslauer Kino wird Bezug der Architektur ‚für‘ den Film zur derjenigen ‚im‘ Film vor allem auch über die Beleuchtung des Zuschauerraumes hergestellt, die ein Firmament suggeriert: Denn auch über der Silhouette der nächtlichen Filmstadt flackert ein simulierter Sternenhimmel.<sup>86</sup>

Noch deutlicher wird diese Verzahnung in einem der beiden Berliner Lichtspielhäusern Poelzigs: dem *Capitol* am Charlottenburger Auguste-Viktoria-Platz (1925), in direkter Nachbarschaft von Franz Schwechtens neoromanischer Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche.<sup>87</sup> Die bizarre Windung der Rangtreppen (Abb. 10) nimmt erneut ein Filmmotiv auf, nämlich das der organisch geschwungenen Wendeltreppe im Turm der Alchemistenwerkstatt des Rabbi Löw im *Golem*. Im Hintergrund dieser „begehbaren Skulptur“<sup>88</sup> standen auch hier körpermorphologische Bezüge, etwa zum Ohr – kurz bevor der Tonfilm seinen Siegeszug antrat.<sup>89</sup> Aber auch hier, in der Berliner Filmhöhle, war vor allem das Bemühen um Dynamisierung spürbar: Parabolische Deckenformen kamen in den Treppenhäusern zum Einsatz. Dazu trat eine dynamische Linienführung im Zuschauersaal und eine diese akzentuierende Lichtregie, deren geometrische Rückbindung aber auch eine kristalline Struktur – und damit Anklänge an romantische oder expressionistische Lichtmetaphysik – geltend machte.<sup>90</sup> Die oktagonale Kuppel mit ihren Deckenbahnen erinnerte an einen ephemeren Festbau aus Zeltbahnen (Abb. 11) – wohl ein Tribut an die frühe Zeit der noch mobilen Filmprojektion,<sup>91</sup> für die sich ja erst allmählich feste Orte herauskristallisiert hatten.

Im heute noch erhaltenen Berliner *Babylon*-Kino von 1929 am (damaligen) Bülowplatz (heute: Rosa-Luxemburg-Platz) schließlich wird mit der eleganten Linienführung der Rangbrüstung gleichsam ein bewegtes Band in den Innenraum gespannt (Abb. 12).<sup>92</sup> Als kinetisches Motiv bestimmt es auch die Außenerscheinung des Baus, der auf dreieckigem Grundriss erbaut ist; der vorgeschaltete Wohnblock wartet mit einer dynamisch abgerundeten Ecke auf (Abb. 13). Gebärdete Umfassungen der Fensterreihen in den beiden Straßenfassaden unter einer weit auskragen-

den Dachplatte verleihen dem fünfstöckigen Gebäude einen horizontalen Schwung. An der dynamisch abgerundeten Ecke wird die Dynamik noch durch ausgestellte, kurvierte Balkonbrüstungen verstärkt.

Die niedrigeren Straßenfassaden des *Deli* und des *Capitol* setzten zwar auch auf horizontale Akzente, traten dabei aber auf den ersten Blick weniger als gebaute Dynamogramme auf; die Front des Charlottenburger Kinos, selbst nur durch einen aus dem Flachdach hervortretenden Tambour zu erkennen, war entgegen den ursprünglichen Entwurfsabsichten integraler Teil einer breit gelagerten, homogenen Ladenzeilenbebauung.<sup>93</sup> Aber auch hier kommt es zur Dynamisierung: Stahlbetonstützen zwischen den Glasflächen zweier langer Fensterbänder verliehen auch dieser übergeordneten Struktur einen formalen Rhythmus, der dem Takt der Metropole zu entsprechen schien – in dem auch das eigentliche Kino aufging. Zeitgenössische Fotografien, die bevorzugt die linke Ecke des Ensembles vom Auguste-Viktoria-Platz aus ins Bild setzten, betonten so auch die dynamische Fluchtung des Riegels in die Tiefe des urbanen Raumes mit seinen Verkehrsflüssen. Durchlaufende Gesimse sowie reichliche Flächen für Leuchtreklameschriften verzahnten die Fassade des *Capitol* mit dem Fließraum der Straße. Gerade in der Dämmerung oder Nacht wurde so auch der urbane Raum zum Ort eines Lichtspiels. Bei Regenwetter wurde das noch durch Spiegelungen gesteigert. Illusionäre Effekte und reale Anhaltspunkte verbanden sich in einer dynamischen Wechselwirkung, die mit dem Kontrast von Licht und Dunkel spielte (Abb. 14).<sup>94</sup>

Auch das I.G.-Verwaltungsgebäude war ja auf einen Kontrast von Tages- und Nachtansicht angelegt (Abb. 15);<sup>95</sup> für den ernsthafteren Bautypus des Verwaltungshauptsitzes verwendete Poelzig allerdings keine Leuchtschriften. Er verließ sich hier stattdessen allein auf die illuminierten Fensterbänder. Dieser Wechsel von Tages- und Nachtaspekt des Kinos wie auch des Verwaltungsbaus lässt sich als Reflexion auf eine mediale Urszene (positiv/negativ; Licht/Schatten; on/off) deuten. Ein solcher gleichsam vorsemantischer Kontrast liegt auch dem Medium Film zugrunde, zumindest, wenn man die filmspezifische Koppelung von Formen auf eine medienreflexive Ebene zurückbezieht.<sup>96</sup>



12 Lichtspielhaus Babylon, Hans Poelzig, Berlin, Zuschauerraum, Blick vom Parkett zum Rang, Foto auf Papier (21,2 × 29 cm)



13 Lichtspielhaus Babylon, Hans Poelzig, Berlin, 1929, Foto auf Papier (63,1 × 80,9 cm)



14 Capitol-Lichtspiele am Zoo, Hans Poelzig, Berlin, 1925, Außenansicht, Foto auf Papier (16,3 × 22 cm)



15 I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Außenansichten bei Nacht, Foto auf Papier (19,1 × 17,7 cm)

## Mendelsohn

Der betont horizontale Zug der Fenster- und Lichtbänder des I.G.-Gebäudes, die Kurvatur des Baukörpers, aber eben auch das Spiel mit Licht und Dunkel lassen an einen Zeitgenossen Poelzigs denken: an Erich Mendelsohn, der Poelzigs Werk gerade im Hinblick auf den Umgang mit Dynamik beobachtete. So hatte Mendelsohn sich anlässlich des 60. Geburtstages von Poelzig emphatisch unter anderem zu dessen I.G.-Gebäude geäußert: Es sei eine reife Synthese von klassischer Anlage und dynamischer Kurvatur.<sup>97</sup> Mendelsohn selbst gilt gemeinhin als der unbestrittenen modernen Meister der bewegten Linie. Legendar ist sein Vermögen, die dynamische Linienführung einer Handskizze in den ausgeführten Bau zu transponieren. Die geschwungenen Fassaden seiner Schöpfungen gelten als markante Signaturen einer modernen, horizontal strukturierten Urbanität – auch Mendelsohn setzte sie im Kinobau, einer Prestigeaufgabe der 1920er Jahre, ein, so bei seinem Berliner *Universum*-Kino (Abb. 16). Es war beziehungsweise ist Teil des größeren *WOGA*-Komplexes (1925–1931, heute Schaubühne am Lehniner Platz).<sup>98</sup> Als explizit städtebaulicher Beitrag an der Ecke Kurfürstendamm/Cicero-Straße umfasste er Wohnungen, ein Hotel, Kabarett und Kino. Mendelsohn setzte dabei auf einen genau getakteten Wechsel von Animationsmotiven, Sogwirkungen und Fokussierungen. So bestach auch das Äußere des u-förmigen Kinokomplexes an der Nordseite zum geschäftigen

Kurfürstendamm wiederum durch eine burgartig vorwärts drängende Kurvatur.<sup>99</sup> Im Scheitelpunkt, vor einem hoch aufragenden Entlüftungsriegel, diente sie als Support für Filmreklame. Auch der in monumentalen, serifenlosen Leuchttellern wiedergegebene Kinoname prangte hier. Stützen öffneten das Erdgeschoss an der Spitze der Mittelachse in ein Entree, das Mendelsohn selbst als „Maul“ beschrieb.<sup>100</sup> Auf der Ostseite, zur Fußgängerzone hin, lagen Geschäfte. Sie waren in beiden Geschossen großzügig verglast. Wer an den Geschäften an der Ostseite des Kinokomplexes entlang flanierte und sich dann ins Lichtspielhaus ‚saugen‘ ließ, fand eine reduziert gestaltete Treppenhalle vor. Auch der hufeisenförmige Saal mit Rang war bestimmt von einer klaren Linienführung. Sie lenkte die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Leinwand – viel konse-



quenter als in traditionellen Film-,Theatern'. Denn dass das Medium Film – hier nun übrigens ganz bewusst schon der Tonfilm der Ufa – unangefochten im Zentrum stehen sollte, wurde im ganzen Hause verdeutlicht. Am direktesten setzte das der Zuschauersaal durch seine ingeniose Lichtführung um. Luminöse Leuchtstreifen, in Form konvergierender Strahlen, deklinierten formale Grundmotive des Planes durch und dynamisierten die Raumerfahrung.<sup>101</sup> Bereits die Lobby als Übergangsraum zwischen Außen und Saal war durch eine suggestive Lichtinszenierung mit scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten gegliedert. Hier fesselten hufeisenförmige Beleuchtungskörper und u-förmige Lichtbänder den Blick. Geteilt wurde dieser Eingangsraum durch ein Kassenhäuschen aus Milchglas und Bronze mit abgerundeter Front, das wie ein Leuchtbaustein wirkte.

Überhaupt fungiert Licht hier als Hauptornament. Das verleiht dem Begriff ‚Lichtspielhaus‘ eine doppelte Bedeutung. Die Medien Film und Architektur bespiegeln sich bei diesem dynamisierten wie illuminierten Ensemble wechselseitig. Schon im Äußeren wird das in den Bandfenstern des ersten Geschosses der Fassadenrundung ablesbar. In ihnen hat ein hellstichtiger Interpret die Metapher eines Filmstreifens gesehen.<sup>102</sup> Mendelsohn selbst hat in einem poetischen Text zur Eröffnung des Kinos, deutlich der expressionistischen Ästhetik verpflichtet, eine entsprechende Verschränkung thematisiert.<sup>103</sup> Der Architekt versucht in Form eines poetischen Stakkatos, die auralose Schockästhetik des Films und die unkonventionelle Form der für ihn geschaffenen Spielstätte aufeinander zu beziehen.<sup>104</sup> Er feiert eine Bewegungserfahrung, bei der auch das Kurvenmotiv eine wichtige Rolle spielt. Zugleich geht es ihm um die Verschachtelung von Außenraum und räumlicher respektive psychischer Innenwelt. Von einer Bestandsaufnahme der Erfahrungen, die man beim Weg in die Filmhöhle machen kann, gleitet er zu einer metaphorischen Beschreibung von gebautem Raum ‚mitsamt‘ dem darin sitzenden Zuschauer als einer Art Kamera. Damit aktualisiert der Architekt eine alte metaphorische Gleichung – der Raum als Auge, das Subjekt als ‚transparent eyeball‘.<sup>105</sup>

Mendelsohn gilt generell als ‚der‘ Architekt der Bewegung wie auch als Autor transparenter Bauten. Am stärksten darauf verpflichtet sind seine Kaufhausbauten, merkantile Typen, die ihm als den kommerziellen Kinokomplexen verwandt gelten. Mendelsohns entsprechende Entwürfe lassen sich als Inkunabeln eines neuen Kaufhaustypus deuten.<sup>106</sup> Folgt man dem Architekten, müssen sie voll und ganz auf die ungehinderte Zirkulation von Waren und Käufern hin abgestellt sein und deshalb mit allen Mitteln Bewegung suggerieren. Das wichtigste Tool dazu kann man real beim Chemnitzer Warenhaus *Schocken* beobachten: die kurvierte, vor allem nachts durchlässig erscheinende Hauptfassade.<sup>107</sup> Als Kreissegment kann sie, pars pro toto, als Zirkulations-



16 Universum-Kino, Erich Mendelsohn, Berlin, 1925-1931

metapher gedeutet werden. Mendelsohn hat in seinem programmatischen Essay *Das neuzeitliche Geschäftshaus* (1929) eine entsprechende metaphorische Verkettung skizziert:<sup>108</sup> Dynamik bindet für ihn die zirkulationsbasierte Wirtschaftsform der Moderne, die Überschussproduktion bedeutet, das emanzipatorische Menschenbild, die horizontale Gesellschaftskonstellation der Nachkriegszeit sowie die offene Architektur der Moderne zusammen.

Zugänglich konzipierte Architekturen sollen den konsequent als Zirkulationszone begriffenen Straßenraum mit dem als „Warenlager“ begriffenen Verkaufsraum verzahnen.<sup>109</sup> Mendelsohns Warenhäuser sind daher zugleich als geöffnete Räume wie als kanalisierende Dispositive angelegt:<sup>110</sup> Sie sollen einen kommerziellen Sog ‚in‘ und Konsumentenströme ‚durch‘ die Bauten leiten. Klare Orientierung nicht nur ‚auf‘ die Bauten, sondern auch ‚in‘ ihnen ist leitendes Ziel. Das kann nur durch bereinigte Raumstrukturen erreicht werden. Sorgfältig kalkuliert Mendelsohn folglich die Innenraumregie seiner Realisierungen, aber auch die funktionale wie symbolische An- und Einbindung seiner Realisierungen in die urbane Struktur, damit sie durchlaufen werden.

Auch deshalb sind seine Stahlskelett- oder seltener Stahlbetonskelettbauten mit großen Schaufensterflächen im Erdgeschoss und stützenlos erscheinenden Fensterbändern ganz auf Transparenz abgestellt. Diese kann selbst, wie Colin Rowe und Robert Slutzky im Rückgriff auf die kubistische Malerei gezeigt haben, als räumliche beziehungsweise räumlich-flächige Umsetzung von Bewegung interpretiert werden.<sup>111</sup> Mendelsohn ermöglicht großzügige Einblicke in Zirkulationsräume wie Treppenhäuser, was zur Mobilität verleitet. Zugleich stellt er sie als dynamisch gerundete Erker oder Türme aus – das alte Konzept der Prachttreppe wird so aktualisiert und dynamisiert. Als illuminierte Eyecatcher tragen diese Leuchterker oder -türme zudem dazu bei, Schwebefeffekte zu erzielen. Sie lassen das von innen erleuchtete Immobile leicht und potenziell beweglich erscheinen. Neben die Glastreppenschächte treten noch Leuchtgesimse, angestrahlte Wandflächen, Leuchtreklamen und durchleuchtete Schaufenstererdgeschosse. Das Feste löst sich so fast ganz im bewegten Lichtspiel auf. Auch dieser zugleich kommerziellen wie dynamisierenden Funktion des Lichts hatte Mendelsohn in seinen programmatischen Überlegungen zum Kaufhaus einen besonderen Stellenwert zuerkannt.<sup>112</sup> Demnach sollten hier, ähnlich wie beim Kino, zauberhafte Illusionseffekte Teil des Programmes sein. Zugleich aber sollte hier auch die (kommerzielle) Wirklichkeit zum Zuge kommen, und zwar als gleichsam restlos durchleuchtete und ausgeleuchtete.<sup>113</sup> Das Licht sollte Konsumenten locken, aber auch das Gebaute beschwingt wirken lassen.

Auch die Skizzen Mendelsohns zeigen, dass die Kommerzimmobilien in eine Art Dynamik versetzt werden sollen.<sup>114</sup> Die Bauten sollen gleichsam von ihrem eigenen Schwung hinweggetragen werden. Sie gleichen sich damit, auch das ein zentraler Gedanke des Architekten, an den universellen Fluss von Waren und städtischen Partikeln an.<sup>115</sup> Selbst, wenn man die realisierten Bauten als statische Gebilde anschaut, reagieren sie auf eine veränderte Rezeptionsweise, die durch die beschleunigte Verkehrszirkulation konditioniert ist:<sup>116</sup> Die Wahrnehmung ist nämlich laut Mendelsohn gar nicht mehr in der Lage, im horizontalen Vorüberhuschen Details wahrzunehmen:<sup>117</sup> Dementsprechend geht es in der Architektur um eine vereinfachte Linienführung, der Bewegung im städtischen Raum folgend. Die Horizontalität, die Mendelsohn in seinen Kaufhäusern durch dynamische Linien akzentuiert wie auch theoretisch propagiert, stellt die gestalterische Antwort auf allgemeine Beschleunigung im hochverdichteten urbanen Raum dar.<sup>118</sup>

Mendelsohns Designs wollen nicht nur den modernen Stadtraum mitgestalten, sondern huldigen auch einer bildlichen Logik. Entsprechende Skizzen transportieren im linearen Duktus der

Hand den Schwung der Bauten auf Papier. Häufig wurden sie erst nach Vollendung der Bauprojekte gezeichnet, da sie werbetechnische Funktionen übernehmen konnten.<sup>119</sup> Aber schon die Kaufhausbauten selbst waren von vornherein als Icons für umfassende Marketing- oder Corporate-Design-Konzepte, damals noch unbelastet ‚Propaganda‘ genannt, entworfen: Sie sollten die Geschwindigkeit der modernen Großstadtkonomie, ihre eng getakteten Zirkulationszyklen, transportieren<sup>120</sup> – und waren insofern Teil von multimedialen Kampagnen zur Kommunikation wirtschaftlicher Dynamik.

Ähnliches gilt auch für das I.G.-Verwaltungsgebäude, das, wir erinnern uns, über das Motiv der sanft geschwungenen Fassade mit Mendelsohns Ikonen kommerzieller Dynamik verbunden ist. Auch hier ging es um die bildhafte Kommunikation unternehmerischer Kräfte. Wir haben bereits beruhigende Momente in Poelzigs Architektursprache benannt, die eine drohende Verselbständigung dieses Motivs verhindern. Es ist interessant, dass sich auch bei Mendelsohn, allerdings in seinen theoretischen Reflexionen, Passagen ausmachen lassen, die in eine ähnliche Richtung weisen. In zwei Texten aus den Jahren 1919 und 1923 (*Das Problem einer neuen Baukunst* und *Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion*) skizziert der Architekt zunächst grundsätzlich das Verhältnis von moderner Dynamik und einer von ihr bestimmten, modernen Architektur.<sup>121</sup> Dabei eröffnet er nicht nur eine metaphorntheoretische Reflexion, sondern bringt in letzter Ebene auch Differenzierungen, ja Hemmungen des scheinbar universalen Bewegungsgesetzes der Moderne zur Sprache.<sup>122</sup>

Das dynamische Element moderner beziehungsweise sich modernisierender Architektur verortet Mendelsohn im Jahre 1919 zunächst in den neuen technisch-konstruktiven Möglichkeiten der Eisenkonstruktion.<sup>123</sup> Als industriell-technischer Kern der neuen Architektur überführt Eisenkonstruktion die Energie, Dynamik und den Rhythmus industrieller Erfindungen wie Maschinen oder Fahrzeuge in die gebaute Welt.<sup>124</sup> Es geht dabei aber nicht um buchstäbliche Bewegung: Denn Eisenkonstruktionen stehen beziehungsweise geraten vielmehr unter Spannung – eine Art ‚dynamis‘ im alten Wortsinne.<sup>125</sup> Damit verkörpern sie mehr konstruktiv eine Art Bewegungs- ‚potenzial‘, als dass sie wirklich (wie Maschinen) physische Bewegung ermöglichen. Begriffen wie ‚Spannung‘, ‚Rhythmus‘ oder selbst ‚Schwingung‘ verdeutlichen,<sup>126</sup> dass es nicht um eine reale Bewegung im Raum geht, sondern um eine potenzielle beziehungsweise in feste Formen oder Muster eingebundene, also um architektonisch medialisierte Dynamik.

Als neue Stufe des Bauens mit Eisen erlauben Eisen-,beton‘-konstruktionen schließlich als flächenräumliche Gebilde eine auch formale Rezeption von Bewegungen beziehungsweise Schwingungen. Das meint die Integration von geschwungenen Lineaturen, von Kurven als Signatur von Bewegtheit. Gerade der Verbundstoff Eisenbeton kann so vom gespannten Stoff zur ‚bewegten‘ oder genauer zur bewegt ‚wirkenden‘ Form leiten. Hier wird noch deutlicher, dass es nicht um buchstäblich mobile Konstruktionen geht, sondern um Bewegung als (gebundene) Form, Ausdruck und symbolische Qualität – Werte, die selbst für den Kritiker von Historismus und Jugendstil, der Mendelsohn war, zentral waren. Zugleich macht Mendelsohn mit Blick auf Eisenbetonkonstruktion klar, dass die Konzentration auf ‚Konstruktion‘ stets die *conditio sine qua non* ist, um von hier aus zur angestrebten Klarheit von Form, Ausdruck und zu symbolischer Durchschlagskraft zu gelangen.<sup>127</sup>

1923 fasst Mendelsohn diese Differenzierung zwischen ‚wirklicher‘ Dynamik, der realen Bewegung von Maschinen und Verkehrsmitteln, und der von der Architektur suggerierten dann bereits offensiv metaphorisch.<sup>128</sup> Zahlreiche entsprechende Transfers durchziehen seinen Text und



erhöhen den Komplexitätsgrad des Nachdenkens über Dynamik in der Architektur. Grundfigur ist die Einsicht, dass Dynamik sich am besten mit horizontalen Linien suggerieren lässt; dabei überträgt Mendelsohn diese Einsicht bereits auf die soziopolitische Sphäre. Ausgangspunkt seiner Reflexion ist nämlich die These, dass sich in Politik, Religion beziehungsweise Kultur und Wirtschaftssystem eine umfassende Horizontalität geltend mache.<sup>129</sup> Sie löse die vertikale Stratifizierung tradierter Gesellschaftsorganisation ab. Zudem trete an Stelle des Prinzips der Zentralisierung dasjenige sequentieller Reihung. Im horizontalen Bewegungsfluss werden tradierte soziale wie kulturelle Ordnungsmuster zersetzt. Produktions- und Transportmaschinen sind für Mendelsohn Agenten dieser Prozesse, welche aber zugleich auch als metaphorische Bezugspunkte einer sich ebenfalls horizontal organisierenden Architektur dienen.<sup>130</sup> Die Orientierung von Bauten an Maschinen importiert dabei deren offensiven Bezug zur soziopolitischen Moderne. Aber trotz dieser starken metaphorischen Aufladung der so modernisierten Architektur lassen sich, so Mendelsohn, Anforderungen der physikalischen Wirklichkeit nicht völlig ausblenden: Eine Architektur, die durch den Einsatz von Eisen oder Eisenbeton nicht nur materiell, sondern auch metaphorisch an Dynamik orientiert ist, auch Bauten, die durch horizontalen Schwung gekennzeichnet sind und damit zu Dynamogrammen<sup>131</sup>, das heißt Metaphern von Bewegung werden, unterliegen der Anforderung der Tektonik.<sup>132</sup> Dynamik muss in stabile Gleichgewichte übersetzt werden. Statik als ausgeglichenes Spiel von Kräften und Gegenkräften muss auch jede noch so konstruktiv gewagte oder gestalterisch innovative Architektur stabilisieren, wie Mendelsohn an Vielzahl von Beispielen entfaltet.

Hier macht sich ganz bewusst eine ‚klassische‘ Tendenz geltend, der es auch um Ruhe und Ausgleich geht – auch dies wiederum nicht nur architektonisch, sondern auch weiter verstanden.<sup>133</sup> Der Wunsch nach sozialer Beruhigung tritt den emphatischen Bekenntnissen Mendelsohns zu Schnelligkeit und Beschleunigung als unumgänglichen Zeitprinzipien an die Seite: So schreibt Mendelsohn Bauten gerade im urbanen Kontext auch eine notwendige bremsende oder hemmende Funktion zu.<sup>134</sup> Denn in den verdichteten und schnellen Städten greifen nicht mehr nur physische, sondern auch soziale ‚Kräfte‘ an den Bauten an. Architekturen müssen daher, so Mendelsohn, urbanen Menschenströme kanalisieren und gleichsam zähmen. Der Architekt exemplifizierte dies an der so dynamisch erscheinenden Ecke seines sogenannten ‚Mossehauses‘ (dem Sitz des Berliner Tageblattes).<sup>135</sup> Hintergrund ist, dass Mendelsohn beim Bau seines Einsteinturmes Einblick in die universelle Dynamisierung von Zeit und Raum und deren wechselseitige Abhängigkeit, das heißt ihre Relativität, erhalten hatte.<sup>136</sup> Diese Erkenntnis könne, so Mendelsohn 1923, zu einem Schwanken aller Sicherheiten und Werte führen. Gegen die daraus resultierende Unsicherheit und das drohende Chaos müsse sich auch die Ordnungs- und Gesetzgebungskraft der Baukunst richten.

Diese Reflexion über die notwendige Bändigung, ja Bremsung des Dynamischen ist auch vor dem Hintergrund der Umbruchs- und Destruktionsenergien einer krisenhaften Gesellschaftskonstellation (vor allem der Hyperinflation) zu sehen.<sup>137</sup> Mendelsohn macht dies in seinem Text von 1923 deutlich. Zudem benennt er die Rolle der Technik als neuralgischen Punkt des sozialen wie ästhetischen Wandels, gleichsam als transitorisches Medium. Hier kommen starke Metaphern der Körperlichkeit zum Einsatz („Technik als letzte Nervenanspannung eines zu Ende gedachten Gehirns oder schon als erstes Muskelspiel eines neuen Körpers“).<sup>138</sup> Bildgewaltig reformuliert Mendelsohn so eine Transformationsphase als potenziellen Neuaufbruch – der seinerseits zu einer neuen, stabilen, ja krisenresistenten Ordnung führen soll. Er verbindet also Dynamisie-



17 I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Terrasse über der Eingangshalle und Fensterkranz

rung durch Konstruktion und Technik, eine darin begründete Formgebung und Statik, ja Stabilität – und schlägt den Bogen zu entsprechenden Körpermetaphern.

### Bunker

Ein uns heute merkwürdig aufstoßendes Pathos, das dem von Mendelsohns Reflexion nicht unähnlich ist, lässt sich auch an Architekturen wie Poelzigs I.G.-Verwaltungsgebäude beobachten.<sup>139</sup> Hier wird der erträumte Körper nämlich nicht nur als ein technischer, sondern auch gleich als ein gepanzerter entworfen. An einer Stelle wird dies besonders klar; klarer als in den schon benannten allgemeinen fortifikatorischen Assoziationen, die der gebogene Hauptriegel ermöglicht: bei der exedren- oder apsisartigen Eingangshalle (Abb. 17) – sie war übrigens höheren Zwecken als dem Kommen und Gehen der profanen Angestellten vorbehalten.<sup>140</sup> Dieser Empfangsraum durchstößt das Niveau der Dachterrasse über dem zentralen Portikus beziehungsweise dem Verbindungsbau, der die mittleren Quertrakte aneinander anschließt. Ein von schmalen, marmor- beziehungsweise travertinverkleideten Stützen rhythmisierter Fensterkranz öffnet die konvex nach außen gewölbte Wand zwischen Terrassenniveau und blattaluminiumverkleideter Decke.<sup>141</sup> Das kann – die Terminologie hat es schon nahegelegt – als Reprise eines traditionellen Sakraltmotivs verstanden werden, das hier invertiert (Apsis als Eingang) eingesetzt wird.

Frappierend ist aber vor allem ein ganz anders gearteter, aktueller Bezug: derjenige zur zeitgenössischen Bunkerarchitektur. Er wird vor allem bei einem Vergleich des I.G.-Hauses mit den massiven Betonbauten der Maginot-Linie (1930–1940) oder des sogenannten ‚Atlantikwalles‘ (1942–1944) deutlich:<sup>142</sup> Der Baukörper, der die Eingangshalle des I.G.-Gebäudes über die Dachterrasse des klassisch anmutenden Eingangsportikus hinaus fortführt, nimmt mit seiner Zylinder-



18 MG-Nest, Teil des Atlantikwalls in Damgan-Kervoyal (Morbihan/Bretagne, Frankreich), nach 1940



19 Bunker, Teil des Atlantikwalls in Damgan (Morbihan/Bretagne, Frankreich), nach 1940

form und seinem Fensterkranz typologische Züge dieser Bunkeranlagen auf (Abb. 18–21). Dort ragen Geschütz- oder Beobachtungsglocken auf den Bunkerblöcken empor – als martialische Transformationen der zivilen Rotunde oder sakralen Kuppel. Scharfen lassen den Blick und Schuss nach außen zu. Insbesondere beim Atlantikwall werden in der sogenannte ‚Todt-Front‘ Blick- und Schussmotive zusammengeführt.<sup>143</sup> Ihre gestaffelte Scharte ermöglicht die geschützte Beobachtung des Feindes – durch einen im Idealfall panoramatischen Blick – aber auch seine Abwehr. Denn die gestufte Front weitet das Sehfeld, lässt Bedrohungen vorhersehen. Die streifenartige Reduktion der Blicköffnung gewährleistet aber zugleich auch Sehschärfe, um den Angreifer zu fixieren. Zudem kann der selbst kaum sichtbare Beobachter, der wie durch ein Lid geschützt ist, aus der Deckung heraus feuern und sich so aktiv verteidigen. Im horizontalen Sehschlitz werden also Blick und Handlung zusammengeführt,<sup>144</sup> eine Art Medienperformanz nimmt Gestalt an. Beim I.G.-Gebäude gemahnt insbesondere die Abtreppung der Terrasse zwischen höherem Portikusdach und Restdach der Halle mit ihrer flachen Stufenhöhe an eine ins Horizontale gedrehte Version der ‚Todt-Front‘ (Abb. 22). Auch dieses Kippen des Motivs um 90° impliziert Dynamik.

Die mediale Dimension der in den Typus Bunker eingelagerten Bewegungsenergien hat Paul Virilio, ein Theoretiker moderner Bewegung, benannt. Der französische Denker hat seine Faszination für die gleichsam erkalteten Relikte des Zweiten Weltkrieges, die er auch fotografisch dokumentierte, in das Konzept einer *Bunkerarchäologie* über-

setzt.<sup>145</sup> Er entfaltet sie exemplarisch am Atlantikwall, einer ab 1941/42 im Westen der von den Deutschen besetzten Gebieten erstellten Verteidigungslinie. Virilio sieht diese zunächst als Verkörperung eines historischen Paradoxes: Am Rande Europas, am Atlantik, kamen die Bewegungsenergien des NS-Feldzuges zum Erliegen, der nicht nur auf Weltherrschaft abzielte, sondern auch auf eine umfassende Mobilmachung wie blitzartige Bewegung gesetzt hatte. Letztlich habe, so



Virilio, die Bodenfixierung des stets vor Meeres- und Luftraum zurückschreckenden Diktators Hitler die erfolgreiche Ausdehnung auf die endlose Weite des Ozeans (und ihn beherrschende Nationen wie das nie eroberte England) verhindert. Die Problematik dieser Konstellation kam Virilio zufolge bereits im Propagandabegriff der ‚Festung Europa‘ zum Ausdruck – ein erstes Eingeständnis des Scheiterns, auch wenn die NS-Propaganda das faktische Festfahren an der Peripherie des Kontinents noch lange als offensive Geste zu kommunizieren bestrebt war.<sup>146</sup> Entsprechende fotografische Inszenierungen der Einbunkerungen unterstrichen diese Umdeutung.<sup>147</sup> Die erfolgreiche Invasion der Alliierten vom Juni 1944 entlarvten sie allerdings weitestgehend als Rhetorik; nur punktuelle, wenn auch extrem opferreiche Erfahrungen an schwer zu erobernden Abschnitten der normannischen Küsten – medial ja vielfach dokumentiert und überformt<sup>148</sup> – ließen diese Inszenierung partiell als Realität erscheinen; hier kippte die verzweifelte Defensive der Diktatur in der Normandie in brutalste Aggression.

Virilio sieht Bunker als Kulmination einer historischen Entwicklung, die in bereits in der Festungsarchitektur der frühen Neuzeit Ballistik und Architektur eng miteinander verzahnt hatte. Spätestens seit der Renaissance sollten Festungen kinetische Energien von Geschossen absorbieren, um- und ablenken. Bunker mit ihrer abgerundeten Form perfektionieren für Virilio diese Anpassung an die bedrohlichen Projektile,<sup>149</sup> markieren aber auch einen entscheidenden qualitativen Sprung: Die Monolithe verkörpern die typisch moderne Notwendigkeit, sich vollständig und restlos in einem meterdicken Harnisch einzukapseln, in einer Haut aus Stahlbeton. Im Extrem reicht dieser Rückzug bis zur absoluten atmosphärischen Abdichtung. Sie reagiert auf eine allgemeine ‚Ausweitung der Kampfzone‘ vom Flächigen in alle drei Dimensionen.<sup>150</sup> Der moderne Krieg lässt sich demnach nur als atmosphärisches Gesamtphänomen interpretieren. Ein Rückzug in die Tiefe des Raumes wie bei gestaffelten Befestigungssystemen reicht nun nicht mehr aus.

Im Hintergrund steht die Gesamterfassung des im modernen Krieg zu kontrollierenden Raumes durch Beobachtungs- und Kommunikationstechniken.<sup>151</sup> Sie habe sich, so Virilio, im Zweiten Weltkrieg erstmals als Schlüssel erwiesen. Diese neue technische Hoheit zwingt seitdem zu Strategien des Eingrabens, des Sich-Versteckens und des Rückzugs von der Oberfläche. Bunker-



20 Bunker, Teil des Atlantikwalls in Damgan (Morbihan/ Bretagne, Frankreich), nach 1940



21 Bunker, Teil des Atlantikwalls in Damgan (Morbihan/ Bretagne, Frankreich), nach 1940



22 I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Terrasse über der Eingangsrotunde

systeme wie der Atlantikwall waren nach Virilio zunächst zwar teilweise noch auf Sichtbarkeit bezogen; dies wurde allerdings strategisch schon problematisch. Ab dem Zeitalter des Luftkrieges verlagerten sie sich dann immer weiter in die Unsichtbarkeit der Tiefe.<sup>152</sup> Dieses Versenken lässt sich Virilio zufolge als eine spezielle Form der Bewegung deuten, die im modernen Konflikt – dem paradigmatischen Bewegungskrieg – entscheidend sei:<sup>153</sup> Nur permanente Mobilität garantiere das Überleben und sichere zugleich das bereits Eroberte: Moderne als totale Mobilmachung.

Selbst Bunkermonolithe als massive, ja bis heute kaum zu sprengende Monolithe zollen diesem Gesetz der Moderne Tribut. Das gilt schon rein statisch: Statt eines Fundaments besitzen sie einen Schwerpunkt.<sup>154</sup> Sie sind also selbst, so Virilio, als kinetisch oder ‚schwimmend‘ konzipiert. So können aufschlagende Kräfte besser absorbieren. Darüber hinaus unterhalten Bunker nicht nur zahlreiche typologische Bezüge zu anderen modernen Baugattungen (allein schon über das paradigmatische Material Stahlbeton).<sup>155</sup> Vielmehr weisen sie auch morphologische Analogien zu Waffensystemen wie Panzerkreuzern oder Flugzeugen auf, an die sie aufgrund ihrer hydrodynamisch oder aerostatisch anmutenden Kontur erinnern.<sup>156</sup> Tatsächlich recycelte ja der Westwall, wie Virilio betont, in großen Maßstab auch Panzer- oder Schiffsgeschütze.<sup>157</sup> Auch im Detail besteht also ein enger Konnex zwischen Bunkern und den aggressiven Vehikeln des modernen Bewegungskrieges; Angriff und Verteidigung kippen dabei ineinander.

Was besagt es nun, wenn Motive der Bunkerarchitektur auch in den modernen Verwaltungsbau inkorporiert werden? Sie verleihen der allgemeinen Kombination von statischen und dynamischen Motiven einen spezifischen Turn, indem sie diese maximal zuspitzen. Mit den eingangs schon vorgestellten ‚Verhaltenslehren der Kälte‘ Lethens kann man das Kippen von Fortifikation in Aggression zunächst, wie oben schon angedeutet, zeitdiagnostisch aufschlüsseln: Die Archi-

tektur des I.G.-Verwaltungsgebäudes entspricht dann dem weit verbreiteten Habitus von Eliten in der Weimarer Republik. Spezifisch aussagestark ist die bauliche Martialik auch dann, wenn man sie auf die Repräsentation eines modernen industriellen Trustes bezieht: Die 1925 durch Zusammenschluss geschaffenen I.G. Farben wollten sich ja, nach dem für die Vorläuferform der Höchst AG bedrohlichen Krise von Weltkrieg und Besatzung,<sup>158</sup> als Großmacht im internationalen Wirtschaftskrieg um Rohstoffe und als Marktführer in der chemischen Industrie positionieren. Unternehmerische Dynamik, Offensivbereitschaft wie Unangreifbarkeit waren dabei im Verbund zu kommunizieren.

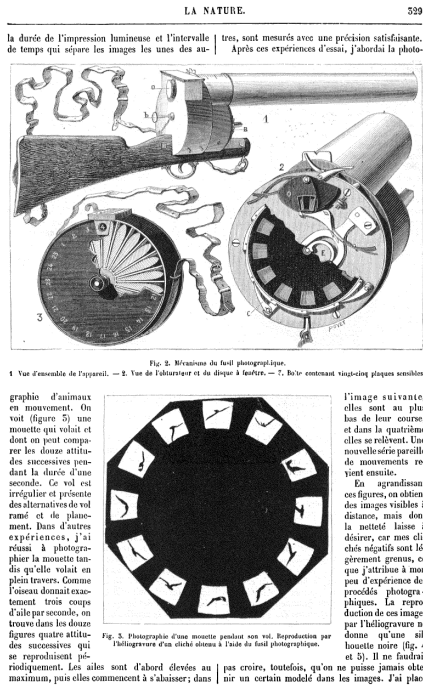
## Absch(l)uss

An die Seite dieser in sich schlüssigen sozialhistorischen Auflösung soll in der Folge aber eine medienästhetische Perspektive treten, die ja bereits entsprechend vorbereitet wurde. Sie bringt nicht nur Architektur- und Mediengeschichte zusammen, sondern schaut vor allem auch auf die Rolle von Metaphern. Angesichts von Poelzigs und Mendelsohns Kinoarchitektur sind bereits metaphorische Verschachtelungen von Architektur und Medium deutlich geworden: So war etwa unter anderem ein Fensterband als Filmstreifen lesbar geworden. Das wäre auch auf die Belichtung der Eingangshalle des I.G.-Gebäudes durch das hochliegende Bandfenster übertragbar. Ihre typologischen Bezüge zur Bunkerarchitektur lassen allerdings ein weiteres metaphorisches Tertium in den Blick rücken: dasjenige des Schusses. ‚Schuss‘ verbindet zwei Sphären: auf der einen Seite eine Architektur, die Bezüge zur modernen Verteidigungsarchitektur aus Stahlbeton unterhält, auf der anderen den Film, dessen Struktureinheiten mit dem medienästhetischen Fachbegriff des Schusses oder, bei der Spezialform innersequenzieller Montage, sogar mit dem agonalen Begriffspaar von Schuss und Gegenschuss bezeichnet werden.<sup>159</sup> Bau- und Filmkunst treffen sich über die ballistische Metapher damit auf einem gemeinsamen terminologischen Feld.

Die an sich uralte Allianz von Medienhistorie und Technogeschichte der Gewalt hatte sich gerade in der Moderne, in der der Blick apparatisiert wurde,<sup>160</sup> noch einmal zugespitzt; vor der Erfindung des Filmes war die Metaphorik des Ballistischen schon auf seine Ahnherrin, die Fotografie, übertragen worden. Otto von Bismarck, 1866 und 1874 selbst von Attentätern beschossen, hat das einmal mit der ihm eigenen Schnodderigkeit formuliert: Man wisse beim Knipsen nicht, ob man fotografiert oder erschossen werde.<sup>161</sup> Ein Pionier der Chronofotografie, Jules-Etienne Marey, konstruierte 1882 zur Schnappschussfotografie tatsächlich ein fotografisches Gewehr (Abb. 23).<sup>162</sup> Noch konkreter erscheint der Zusammenhang bei William Muybridge, einem Adepten der Serien- und Hochgeschwindigkeitsfotografie sowie mit seinem sogenannten ‚Zoo-praxisskop‘ des Filmes. Er schritt 1874 wirklich zur Tat und verlieh der Schussmetapher konkrete Schlagkraft: Im Affekt erschoss der kalifornische Meisterfotograf den amourösen Widersacher.<sup>163</sup> Hier schlug die bellizistische Metaphorik des medialen Begriffs des Schusses voll durch. In Anbetracht dieser Begebenheiten kann man die These wagen, dass der Einsatz moderner Medientechnologie in letzter Ebene nicht nur auf das atavistische Motiv des Jagdstreifzuges, wie manche behaupten, sondern sogar auch auf das nicht weniger archaische des Kriegs- oder Rachefeldzuges zurückzuführen ist.<sup>164</sup>

Dennoch oder gerade deshalb haben moderne Medientheorien das Konzept des Schusses in ihre Reflexionen eingebaut. Eisenstein ist uns mit seinen Überlegungen zum Zusammenhang von Montage und Architektur schon bekannt. Nur wenige Jahre nach Fertigstellung von Poelzigs I.G.-Verwaltungsgebäude hat er in einem hochkomplexen Text *Montage 1937* auch den ‚shot‘





23 „Fusil photographique“, Artikel von Étienne-Jules Marey, in: *La Nature* n°464 du 22 avril 1882, Stich von Louis Poyet, Le Conservatoire numérique des Art et Métiers, Bibliothèque numérique en histoire des sciences et des techniques

das filmische Effekte, die von konventionellen filmischen Narrationen nur ungenügend ausgebeutet werden.<sup>168</sup>

Der Konstruktivist Eisenstein favorisiert selbst das gegenläufige Verfahren einer sogenannten intellektuellen, das heißt konzeptuell zugespitzten, Montage. Hergeleitet ist sie aus der ‚formalen‘, nicht nur thematischen „Montage der Attraktionen“ im Theater.<sup>169</sup> Sie durchtrennt gewohnte Kontinuitätsmuster und intuitive Kompositionsverfahren, spitzt szenische Narration in einem konstruktiven oder vielmehr schon dekonstruktiven Sinne so zu, dass es zur „Explosion“ (Eisenstein) kommt – einem hier formal-medialen gewendeten Konzept.<sup>170</sup> Destruiert werden soll damit naturalistische Darstellung; an ihre Stelle treten soll eine Filmästhetik, die effektiv durchschlägt, aber auch einen höheren Wahrheitsgehalt aufweist. Die spezifisch filmische Montage-technik mit ihren Nachbarkonzepten, wie Kadrierung und eben Einstellung, ersetzt damit eine dem klassisch Szenischen, also der traditionellen Theaterbühne, verpflichtete Darstellungsweise.

Ein scheinbares Detail gewinnt dabei besondere Bedeutung: Eisenstein veranschaulicht seine formalen Konzepte bevorzugt durch Szenen mit den Themen Konflikt oder Gewalt. So erläutert er anhand des Barrikadenkampfes, wie filmische Metaphern durch entsprechende ‚shot‘-Komposition gebildet werden. Hier gibt sich der Regisseur des *Panzerkreuzers Potemkin* zu erkennen.<sup>171</sup> Dort hatte er die wohl berühmteste Schusszene der Filmgeschichte geschaffen. Sie ist essenziell

(russisch ‚kadr‘) analysiert – als zentrales dramaturgisches beziehungsweise kompositionelles Moment im Ein-Kamera-Verfahren.<sup>165</sup> Im Deutschen wird ‚shot‘ beziehungsweise ‚kadr‘ zugegebener Weise vielfach auch mit ‚Einstellung‘ und nicht nur mit ‚Schuss‘ wiedergegeben.<sup>166</sup> Der ‚shot‘ gilt ihm als mit der Montage wie in einem gleitenden Kontinuum verknüpft – und das eben ist für die Brücke zur Architektur relevant. Eisenstein setzt sich in seinem Artikel auf anspruchsvolle Weise auch mit anderen rahmenden Konzepten von mise-en-cadre (Kadrierung) und mise-en-scène (Bildaufbau und -gestaltung), filmischer Metaphorik und, in partieller Abgrenzung, von Bildlichkeit, von Ausdruck und Bedeutung von Szenen auseinander. Aber auch hier springt ein besonderer Aspekt ins Auge, den Eisenstein auch sonst vielfach umkreist hat: die Gewaltsamkeit von filmischer Montage. Begriffe wie ‚Konflikt‘, ‚Kollision‘ oder ‚Kampf‘ machen das deutlich. Diese mediale Brutalität ist, so wird mit Eisenstein klar, im Schuss angelegt. Im Mehr-Kamera-Verfahren oder dem der bewegten Kamera kann die gewaltsame Wirkung noch verschärft werden.<sup>167</sup> Gemäß Eisenstein sind

mit einem architektonischen Setting, der Treppe, verknüpft – eine solche bestimmt übrigens auch die Eingangshalle des I.G.-Verwaltungsgebäudes.

Eisensteins später Text macht die metaphorische Verschachtelung von filmischer Montage, architektonischer Konstruktion und schockhafter Gewaltsamkeit sichtbar.<sup>172</sup> Blickt man von hier aus noch einmal abschließend auf Poelzigs I.G.-Gebäude, wird deutlich, dass dieses häufig als architektonisches „Meisterwerk“<sup>173</sup> Hans Poelzigs angesprochene Bauwerk nicht nur zahlreiche Bezüge zur Kunst der bewegten Bilder unterhält – und damit ein starkes Beispiel für die Integration von Bewegungsmotiven ins Immobile ist. Vielmehr treten, schaut man mit einem Auge für mediale Dispositive auf den Bau, auch metaphorische Bezüge zur latenten Gewaltsamkeit der Moderne hervor. Diese ist also nicht nur institutionell mit der Geschichte des ‚Poelzig-Baus‘ verbunden, sondern auch über die in den Bau eingelassene Mediengeschichte. Aktuelle Medialisierungen des Gebäudes durch den gegenwärtigen Okkupanten, die Goethe-Universität, scheinen dies manchmal vergessen zu machen wollen.<sup>174</sup> Ausgeblendet aber werden sollte nie, dass ‚Bewegung‘ in der Moderne eine hochambivalente Kategorie war – und es bis in unsere Spätmoderne geblieben ist.<sup>175</sup>

## Anmerkungen

- 1 Bewegung wird im Folgenden im Anschluss an Paul Virilios Arbeiten (zum Beispiel: *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, Frankfurt am Main 1995) als eine anthropologische Grundkategorie verstanden, die den Wirkungskreis der menschlichen Physis erweitert; damit nimmt sie stets auch mediale Dimension an. Leitend ist für Virilio die These, dass Bewegung selbst eine zwiespältige kulturelle Kategorie ist. Nicht nur zum Verständnis ihrer kulturellen Grundfunktion, einschließlich ihrer Ambivalenzen, sondern vor allem ihrer symbolischen Visualisierung immer noch grundlegend sind die Arbeiten Aby Warburgs. Zu Warburgs Konzept bewegter Lineaturen und ihrer Rolle für die Analyse gerade der Kultur der ikonischen wie urbanen Moderne: Markus Dauss, „Das Zusammentreffen Walter Benjamins mit Aby Warburg vor einem Pariser Metroeingang“, in: *Metropolen 1850–1950, Mythen – Bilder – Entwürfe*, hrsg. von Jean-Louis Cohen und Hartmut Frank, München 2013, S. 215–243.
- 2 Reinhart Koselleck, „Neuzeit“. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe“, in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, hrsg. von dems., Frankfurt am Main 1979, S. 300–348.
- 3 Elisabeth Blum, *Le Corbusiers Wege, Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird*, Braunschweig 1988; auch konkret hierzu Paul Virilio, *Das irreal Monument. Der Einstein-Turm*, Berlin 1992; Patrik Schumacher, „Architektur der Bewegung“, in: *ARCH+ 134/135*, Nr. 12 (1996), S. 56–58; Chris Dähne, *Die Stadtsymphonie der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*, Bielefeld 2013; Karl Sierck, „Architektur in Bewegung. Zur Enträumlichung urbaner Orte durch Medien- und Lichtfassaden“, in: *Die Realität des Imaginären*, hrsg. von Jörg H. Gleiter, Weimar 2008, S. 99–105; mit einem Fokus, der auch hier in der Folge relevant sein wird: Martino Stierli, *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, New Haven (Conn.) 2018.
- 4 Dazu initiiierend: *Die Medien der Architektur, Berlin*, hrsg. von Wolfgang Sonne, München 2011. Ich verstehe in der Folge Medien in einem doppelten Sinne, wie von Lorenz Engell entwickelt („Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur“, in: *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffes*, hrsg. von Stefan Münker u.a., Frankfurt am Main 2003, S. 53–77): als Ermöglichungen, die Voraussetzung für die Kristallisierung, Aktualisierung, Koppelung von Formen sind, andererseits auch als bereits formal gebundene und greifbare Medien ‚zweiten Grades‘. Das Interessante ist mit Blick auf die obigen Ausführungen, dass sich im Wechselspiel der Raumkunst (Architektur) sowie der Bildkünste und Bewegmedien (Fotografie, Film) ein stetiger Rollenwechsel vollzieht: Architektur etwas kann natürlich konkrete Formenkoppelung sowie, etwa als Box für Projektionen, zugleich mediale und dabei selbst unsichtbar werdende Voraussetzung für das konkrete Sichtbarwerden

von Bildern werden; umgekehrt gilt das gleiche für Darstellungen der Architektur in modernen Massenmedien wie der Fotografie, bei der der Referent häufig ins Unsichtbare zurücktritt. Wo Eigenschaften zwischen den Medien hin- und hergetauscht werden (also Formen in die Form wiedereintreten) oder diese sich verschachteln, kann es zu selbstreflexiven Figuren kommen – als Beispiel dafür werde ich die Kinoarchitektur diskutieren, aber von hier aus auch andere Überlappungen und Wechselspiele beobachten.

- 5 Robert Elwall, *Building with Light. The International History of Architectural Photography*, London 2004; Ulrich Tragatschnig, „Zwischen Dokumentation und Inszenierung. Anmerkungen zur Geschichte der Architekturfotografie“, in: *Paul Ott. Photography about Architecture – Fotografie über Architektur*, hrsg. von Matthias Boeckl, Wien/New York 2011, S. 30–150; Annemarie Jaeggi, *Die Moderne im Blick. Albert Renger-Patzsch fotografiert das Fagus-Werk*, Berlin 2011, S. 2–9; *bauhaus und neues sehen. fotografien von lucia moholy, gertrud arndt, elsbeth juda*, hrsg. von Peter Joch, Darmstadt 2013, S. 411; Philip Ursprung, „Vom Nutzen der Architekturfotografie/On the Uses of Architectural Photography“, in: *Vom Nutzen der Architekturfotografie. Zur Beziehung von Bild und Architektur*, hrsg. von Angelika Fitz und Gabriele Lenz, Basel 2015, S. 12–21; Florian Henrich, „Das Fagus-Werk und der Ursprung. Architekturhistoriografie und Fotografie“, in: *Architektur/Fotografie. Darstellung – Verwendung – Gestaltung*, hrsg. von Hubert Locher und Rolf Sachsse, München 2016, S. 131–147.
- 6 Simon Niedenthal, „Glamorized Houses. Neutra, Photography, and the Kaufmann House“, in: *Journal of Architectural Education* 47, Nr. 2 (1993), S. 101–112; Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge (Mass.)/London 1996; Christa Kamlleithner und Roland Meyer, „Urban Icons. Architektur und globale Bildzirkulation“, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte* 2 (2011), S. 17–31; Carsten Ruhl, „Die Anwesenheit der Abwesenheit. Autobiografie, Fotografie und die Aura der Architektur“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 34, Nr. 132 (2014), S. 53–57; Philip Ursprung, „Grenzen des Sichtbaren. Thomas Ruff und Herzog & de Meuron“, in: *Architektur/Fotografie. Darstellung – Verwendung – Gestaltung*, hrsg. von Hubert Locher und Rolf Sachsse, München 2016, S. 165–176.
- 7 Die Annahme, dass jede Symbiose (also auch architektonische wie filmische Zeichenhaftigkeit) auf einem Moment der Gewalt-samkeit (der Unterdrückung, Überdeckung, Ausstreichung, Zuschneidung) beruht, ist eine Grundeinsicht der Dekonstruktion: Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1983.
- 8 Die Aneignung des ehemaligen Verwaltungs- und Repräsentationsgebäudes eines Industrierusts durch die akademische Institution war keineswegs unkontrovers; zu der ästhetisch schon ambivalenten Anmutung des ehemaligen Verwaltungsgebäudes der Großindustrie (s. u.) kam auch noch eine institutionelle Belastung: die Mitwirkung der I.G. Farben an der NS-Wirtschafts-, Kriegs- und Vernichtungspolitik.
- 9 Zum Konzept des Monumentalen in der urbanen Moderne, seinem komplexen Bezug nicht nur zum Mythischen, sondern auch zum Ikonischen im Wettstreit von Bild- und Raumkünsten: *Mythos Monument. Urbane Strategien in der Architektur und Kunst seit 1945*, hrsg. von Carsten Ruhl, Bielefeld 2011.
- 10 Zum Begriff, der manchmal als ‚gemäßigte‘ oder ‚traditionalistische Moderne‘ gefasst wird: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000*. Bd. 3: *Macht und Monument*, hrsg. von Romana Schneider und Wilfried Wang, Stuttgart 1998; Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die ‚Konservative Revolution‘ in Frankreich 1900–1930*, München/Berlin 2003. Eine genaue Auseinandersetzung mit der formalen Ambivalenz des I.G.-Verwaltungsgebäudes und den dabei wirksamen institutionellen Faktoren: Birgit Mayer, *Studien zu Hans Poelzig. Bauten und Projekte der 20er Jahre*, München 1986, hier S. 227f.
- 11 Skizzen zu dieser filmischen Kategorie in Beziehung zur Stadt schon bei: Dähne 2013 (wie Anm. 3), S. 144–152.
- 12 Zu diesem Grundzusammenhang der Verzahnung von Kultur und Gewalt bzw. der kulturellen Encodierung und Medialisierung von Gewalt begrifflich wie auch an Beispielen: *Der gemeine Unfrieden der Kultur. Europäische Gewaltgeschichten*, hrsg. von Gerhard Armanski und Jens Warburg, Würzburg 2001; *Spielregeln der Gewalt. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Friedens- und Geschlechterforschung*, hrsg. von Utta Isop, Viktorija Ratkovic und Werner Wintersteiner, Bielefeld 2015.
- 13 Dieter Bartetzko, „Zwischen Freiheit und Bindung. Die versteinerte Moderne in Hans Poelzigs IG- Farben-Gebäude“, in: *Hans Poelzig. Die Pläne und Zeichnungen aus dem ehemaligen Verkehrs- und Baumuseum in Berlin*, hrsg. von Matthias Schirren, Berlin 1989, S. 25–32, hier 28.
- 14 Julius Posener, *Hans Poelzig. Sein Leben. Sein Werk*, Wiesbaden 1994, S. 236.
- 15 Peter Cachola Schmal und Wolfgang Voigt, „Immer eine große Linie. Das Verwaltungsgebäude der I. G. Farbenindustrie in Frankfurt am Main und andere Verwaltungsbauten“, in: *Hans Poelzig. 1869–1936. Architekt, Künstler, Lehrer*, hrsg. von Wolfgang Peht und Matthias Schirren, Bonn 2007, S. 112–125; Mayer 1986 (wie Anm. 10), S. 198–200.
- 16 Hans Poelzig, „Vom Bauen unserer Zeit (1922)“, in: *Hans Poelzig, Gesammelte Schriften und Werke*, hrsg. von Julius Posener, Berlin 1970, S. 170–187, hier 176. Dort auch grundlegende Ausführungen über das Verhältnis von Stein und Eisen.
- 17 Schmal/Voigt 2007 (wie Anm. 15), S. 123; zur metaphorischen Deutung dieses Geflechts vor dem Hintergrund der Semper’schen Bekleidungstheorie: Matthias Schirren, „Stoffwechsel – Werke und Worte Hans Poelzigs im Lichte einer biochemischen Metapher“, in: *Der Poelzig-Bau. Vom IG Farbenhaus zur Goethe-Universität*, hrsg. von Werner Meißner, Dieter Rebentisch und Wilfried Wang, Frankfurt am Main 1999, S. 13–25, hier S. 29f.
- 18 Eine detaillierte Beschreibung des Baus bei: Mayer 1986 (wie Anm. 10), S. 203–214.
- 19 Ebd., S. 227.



- 20 So schon Erich Mendelsohn, „Drei Glückwünsche“ [1929], in: Posener 1970 (wie Anm. 16), S. 204f.
- 21 Zur Position von Poelzigs Verwaltungsbau im Diskurs der baulichen Organisation und formalen Kommunikation von abstrakter Rationalität: Wilfried Wäng, „Das Bürohaus des frühen 20. Jahrhunderts“, in: Meißner/Rebentisch/Wang 1999 (wie Anm. 17), S. 36–46.
- 22 Zur zeitgenössischen Wahrnehmung des IG-Farben-Verwaltungsgebäudes, aber auch zum Wandel der Rezeption des Bauwerks im Kontext seiner unterschiedlichen institutionellen Nutzungen: Ulf Jonak, *Architekturwahrnehmung. Sehen und Begreifen*, Wiesbaden 2015, S. 147–156.
- 23 Zu diesem Ewigkeitsanspruch als allgemeines Kennzeichen der ästhetischen Konzeption Poelzigs – in Absetzung von der ‚progressiven‘ Moderne: Wolfgang Pehnt, „Ein Kerl wie Poelzig. Skizze eines Architektenlebens“, in: Schirren 1989 (wie Anm. 13), S. 12–24, vor allem: S. 19; Poelzigs eigene Gedanken dazu: Poelzig 1922 (wie Anm. 16), S. 173.
- 24 Zur Machtposition der IG-Farben in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren sowie zur An- und Einpassung des Trusts in die NS-Wirtschafts- und Kriegspolitik: Mayer 1986 (wie Anm. 10), S. 144–151; neuer und differenzierter dazu: Dieter Rebentisch, „Frankfurt am Main und die Gründung der IG Farben“, in: Meißner/Rebentisch/Wang 1999, S. 81–96; Peter Hayes, „Die I.G. Farbenindustrie AG als nationalsozialistischer Staatskonzern 1933–1945“, in: ebd., S. 97–103.
- 25 Für Poelzig selbst ging Architektur nie im rein Technisch-Maschinellen auf, auch wenn die Integration von dessen Kräften die Signatur der Moderne abgab: Poelzig 1922 (wie Anm. 16), S. 172f.
- 26 Industriepolitik und Industriebau (Hrsg.), „I. G. Farben organisiert um. Die Zusammenfassung der Geschäfte in dem Frankfurter Neubau. Poelzigs vorbildhaftes Werk“, in: *Mannheimer Tageblatt*, 28.10.1930, hrsg. von Industriepolitik und Industriebau, zitiert in: Schmal/Voigt 2007 (wie Anm. 15), S. 123.
- 27 Zur Schlossanalogie: Curt Glaser, „Hans Poelzig und seine Schule“, in: *Berliner Börsenkurier*, 8.03.1931; zitiert in: Dieter Bartetzko, *Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur*, Berlin 1985, S. 83; auch in: Mayer 1986 (wie Anm. 10), S. 196f. Die Autorin führt die zeitgenössische Betonung des Schlossartigen und Fortifikatorischen relativierend auf eine suggestive Architekturfotografie zurück. Zur schlossartigen Typologie und dem damit verbundenen klassischen Repräsentationsanspruch pointiert neuer auch: Marianne Rodenstein, „Von der ‚Hochhausseuche‘ zur ‚Skyline als Markenzeichen‘ – die steile Karriere der Hochhäuser in Frankfurt am Main“, in: *Hochhäuser in Deutschland. Zukunft oder Ruin der Städte?*, hrsg. von ders., Stuttgart 2000, S. 15–70, hier S. 15.
- 28 Heike Drummer und Jutta Zwilling, *Von der Grüneburg zum Campus Westend. Die Geschichte des IG Farben-Hauses*, Frankfurt am Main 2007, S. 40. Das Unterkapitel, das den Bezug zum Schloss benennt, ist bezeichnender Weise als *Versteinerte Moderne* etikettiert, thematisiert also ein Moment des Statisch-Werdens von Dynamischem.
- 29 Hubertus Adam, „Sachlichkeit und künstlerische Inbrunst. Luban und die Folgen. Architekturprinzipien von Hans Poelzig“, in: *Hans Poelzig: Bauten für den Film*, Ausst.-Kat. Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1997, S. 8–20, hier S. 19.
- 30 Zum in der Architektur der konservativen Moderne verbreiteten Motiv des *Castel del Monte*: Dieter Bartetzko, „Fest auf den Schultern der Vorfahren – Zur Rolle des Pathos wider die Zeit in Hans Poelzigs Architektur“, in: Meißner/Rebentisch/Wang 1999 (wie Anm. 17), S. 60–77, hier S. 66.
- 31 Cornelia Jöchner, *Gebaute Entfestigung. Architekturen der Öffnung im Turin des frühen 18. und 19. Jahrhunderts*, Berlin 2015, S. 28–30.
- 32 Peter Cachola Schmal, „Der Kunde ist König – Zum Einfluß des Bauherrn I.G. Farbenindustrie AG auf die Entstehung der ‚Grüneburg‘“, in: Meißner/Rebentisch/Wang 1999 (wie Anm. 17), S. 47–59, hier S. 53.
- 33 Skeptisch dazu: Mayer 1986 (wie Anm. 10), S. 195; differenziert, wenn auch den Bezug zum Konzept der Stadtkrone bejahender: Bartetzko 1999 (wie Anm. 30), S. 66.
- 34 Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Berlin 2002 [Nachdr. der Ausg. Jena 1919].
- 35 Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main 1994.
- 36 Mit weiterem Blick auf Kälte bzw. Coolness als Habitus der klassischen Moderne, vor allem aber mit Rückbindung an die traumatischen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges vgl. die Beiträge von Nils Büttner, Franck Hofmann und Anne Söll in: *Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde*, hrsg. von Annette Geiger, Gerald Schröder und Anne Söll, Wiesbaden 2015, S. 105–166.
- 37 Eine deutsche Übersetzung einer römischen Sentenz, die bei *Flavius Vegetius (Epitome rei militaris, 3, Einleitung)* zu finden ist („*Qui desiderat pacem, praeparet bellum*“), aber auch etwa bei *Cicero* schon ähnlich formuliert ist (*Philippische Rede, 6, 19*).
- 38 Der Blick von oben auf Bauten, stets eine abstrakte und visionäre Idealperspektive, hat im Medium des fotografischen Luftbildes nach dem Ersten Weltkrieg einen entscheidenden Konkretionsschub erfahren: Die erstmalig massiv strategisch eingesetzte Luftaufklärung hat den Blick von oben auch auf Architektur zur realen kulturellen Praxis verfestigt – und damit die abstrakte Planungsvision in der medialisierten Erfahrung einholbar gemacht. Vgl. etwa: Rolf Sachsse, *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, Basel 2007, S. 135; Moritz Reiffers, *Das Ganze im Blick. Eine Kulturgeschichte des Überblicks vom Mittelalter bis zur Moderne*, Bielefeld 2014, S. 235.
- 39 Mayer 1986 (wie Anm. 10), S. 191

- 40 So auch Poelzigs Absicht – eine Wirkung, die nicht in Abrede gestellt werden kann, deren Ausdeutung aber nicht nur in einem Rahmen verbleiben sollte, wie er vom Poelzig-Biografen Theodor Heuss (*Hans Poelzig. Das Lebensbild eines deutschen Baumeisters*, Berlin 1939, S. 65f.) vorgegeben wurde. Für ihn steht die Funktion der Dynamisierung vollständig als im Dienste einer abmildernden Humanisierung der gefundenen „großen Form“ – deren Pathos hier von vornherein negiert wird. Zu den perspektivischen Ausblendungen bei Heuss auch: Bartetzko 1999 (wie Anm. 30), S. 65.
- 41 Jonak 2015 (wie Anm. 22), S. 153–155.
- 42 Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Bd 6: *La Restauration et le gouvernement de Juillet, 1815–1848*, Paris 1955, S. 241.
- 43 Zu Kahn: Robert Sharoff und William Zbaren, *American City. Detroit Architecture, 1845–2005*, Detroit (Mich.) 2005, S. 38f. Dem Poelzig-Biografen Heuss zufolge (Heuss 1939, wie Anm. 40, S. 65) wurde der Architektur für seine Grundrisslösung wiederum von einem „anerkannten Hygieniker“ gelobt, der eine Adaption für Krankenhäuser und Sanatorien empfohlen habe.
- 44 Zur „Kurvierung der Linien“ als Entwurfsprinzip Poelzigs: Adam 1997 (wie Anm. 29), S. 14f.
- 45 Der Architekt selbst begründete sie übrigens funktional, mit bestmöglicher Besonnung der Südfront. Dazu: Schmal/Voigt 2007 (wie Anm. 15), S. 119.
- 46 Posener 1994 (wie Anm. 14), S. 79, 83, 87–92, 98–101, 127, 143–156, 171.
- 47 Jörg Stabenow, „Interpret des Technischen. Hans Poelzig als Industriearchitekt“, in: Pehnt/Schirren 2007 (wie Anm. 15), S. 94–111.
- 48 Hans Poelzig, „Festspielhaus in Salzburg. Vorprojekt und eine Ansprache von Hans Poelzig“, in: *Das Kunstblatt* 5, Nr. 3 (1921), S. 77–88, hier S. 81; dazu auch: Christian Philipp Müller, *Im Geschmack der Zeit. Das Werk von Hans und Marlene Poelzig aus heutiger Sicht*, Ausst.-Kat. Veranstaltungs-Verein zur Förderung von Kunst und Kultur am Rosa-Luxemburg-Platz e.V., Berlin 2003, S. 62.
- 49 Heike Hambrock, *Hans und Marlene Poelzig – Bauen im Geist des Barock. Architekturphantasien, Theaterprojekte und moderner Festbau* (1916–1926), Delmenhorst 2005.
- 50 Bauten für den Film 1997 (wie Anm. 29).
- 51 Nils Aschenbeck, *Reformarchitektur. Die Konstituierung der Ästhetik der Moderne*, Basel 2016, S. 44; Walter Prigge, „Ausgestellte Moderne“, in: *Ikone der Moderne. Das Bauhausgebäude in Dessau*, hrsg. von dems., Berlin 2006, S. 24–34, hier S. 25; eine ausführlichere Skizze dieses Verhältnisses: Chris Dähne, „Wege, Straßen und Gebäude. Raum als bewegte Konstruktion“, in: *reflex. Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen*, Bd. 6, hrsg. von Barbara Lange, Tübingen 2015, S. 1–15.
- 52 Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002.
- 53 Tom Gunning, „The Cinema of Attraction. Early Cinema, Its Spectator, and the Avant-Garde“, in: *Wide Angel* 8, Nr. 3-4 (1986), S. 63–70. Der Filmhistoriker fasst diesen vornarrativen Sensationscharakter unter das Schlagwort des ‚cinema of attractions‘. Der Ausstellungswert von filmbildlich dargestellten Szenen dominierte demnach bis 1905–06 die Erwartungen an den Film und die Wahrnehmung von Filmen. Ein stringentes Kontinuitätsprinzip griff noch nicht; additive Verfahren waren hingegen dominant. Gunning spricht diesem frühen Kino, von der auf narrative Strukturen fixierten Filmwissenschaft lange vernachlässigt, einen regelrecht extrovertierten, ja exhibitionistischen Charakter zu. Dieser Zug kulminierte in der Blickadresse, die die Darsteller aus dem Film heraus an den Betrachter richteten. Die illusionistische Diegese verbiete diesen Akt der Brückenbildung zwischen inner- und außerfilmischem Raum. Gunning leugnet nicht, dass von diesem Kino der Sensationen, der Tricks und Überbietungen auch ein Weg zum narrativen Film geführt habe. Er macht sich nur für dessen Beachtung als Form eigener Geltung stark und zeigt das Interesse bildnerischer und dramaturgischer Avantgarden der Zeit nach 1900 gerade an diesen Formen auf – deren eigentlicher Ort der Rummelplatz war.
- 54 Sacha-Roger Szabo, *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte*, Bielefeld 2015, S. 123–126.
- 55 *Der Film. Geschichte, Technik, Gestaltungsmittel, Bedeutung*, Wegleitung 231, Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum Zürich, hrsg. von Hans Fischli und Willy Rotzler, Zürich 1960; Steven Z. Levine, „Monet, Lumière, and Cinematic Time“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36, Nr. 4 (1978), S. 441–447.
- 56 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt am Main 1983, S. 48.
- 57 Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München/Wien 2011 [1977].
- 58 *Possessed*, Regie: Clarence Brown, USA 1931, 76 min.
- 59 Judith Ruth Buchanan, „Celluloid formaldehyde? The body on film“, in: *The Body and the Arts*, hrsg. von Corinne Saunders, Ulrika Maude und Jane Macnaughton, Basingstoke 2009, S. 270–286, hier S. 281.
- 60 Hier ließe sich auch über Film als eine Projektionsmaschine sprechen, die Begehren organisiert. Dazu: Christian Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000.
- 61 Christa Blümlinger, „Lumière, der Zug und die Avantgarde“, in: *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*, hrsg. von Malte Hagener, Johann N. Schmidt und Michael Wedel, Berlin 2004, S. 27–41.

- 62 Tom Gunning, „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘“, in: *KINtop* Nr. 4 (1995) (*Anfänge des dokumentarischen Films*), S. 111–121, hier S. 115.
- 63 Lauren Rabinovitz, „Movies and Spectacles“, in: *André Gaudreault, American Cinema, 1890–1909. Themes and Variations*, New Brunswick (N.J.) 2009, S. 158–178, hier S. 172–175.
- 64 Dazu und zum Folgenden: Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, Paderborn 2016, S. 99–101.
- 65 Harro Segeberg, *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*, Marburg 2004, S. 242.
- 66 *Der letzte Mann*, Regie: Friedrich Murnau, Dtl. 1924, 86 min.
- 67 *Der Golem*, Regie: Paul Wegener, Carl Boese, Dtl. 1920, 91 min. Der Film ist übrigens noch weitgehend von einer stehenden Kamera geprägt.
- 68 *All Quiet on the Western Front*, Regie: Lewin Milestone, USA 1930, 152 min.; dazu: Heinz-Peter Preußner, *Krieg in den Medien*, Amsterdam u.a. 2005, S. 373.
- 69 Dähne 2013 (wie Anm. 3).
- 70 Die vielfältigen Facetten dieser Verschränkung aufgezeigt hat: Colomina 1996 (wie Anm. 6), vor allem S. 17–76.
- 71 Georg Simmel, „Die Grosstädte und das Geistesleben“, in: *Die Grosstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden*, hrsg. von Theodor Petermann, Bd. 9, Dresden 1903, S. 185–206.
- 72 Prigge 2006 (wie Anm. 51), S. 25f.; Yvonne Kampa, *Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. Der Einfluss der Stadt auf die Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2013, S. 25f.
- 73 Am Klarsten bei: Erich Mendelsohn, „Das neuzeitliche Geschäftshaus“ [Auszüge 1929], in: ders., *Gedankenwelten. Unbekannte Texte zu Architektur, Kulturgeschichte und Politik*, hrsg. von Ita Heinze-Greenberg und Regina Stephan, Ostfildern-Ruit 2000, 96–103; Erich Mendelsohn, „Das Problem einer neuen Baukunst. Vortrag im Arbeitsrat für Kunst“, [Berlin 1919], in: *Erich Mendelsohn. Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe, Bauten*, Braunschweig, hrsg. von Heinrich Klotz, Wiesbaden 1988 [Reprint d. Ausgabe 1930], S. 7–21; Erich Mendelsohn, „Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens. oder: Dynamik und Funktion.“ [Vortrag Amsterdam 1923], in: ebd., S. 22–34.
- 74 *Berlin Express*, Regie: Jacques Tourneur, USA 1948, 82 min.; dazu: Stephen Barber, *Projected Cities. Cinema and Urban Space*, London, 2002, S. 64–70.
- 75 Qualitativ sicherlich nicht ganz auf einer Ebene, aber ebenfalls die kurvierten Korridore des Gebäudes in Szene setzend: *Ein Fall für zwei*, Folge 296 *Blind Date*“, Folge 296, Regie: Marcus Ulbricht, Dtl. 2013, 65 min.
- 76 1847, Öl auf Leinwand, 42 × 52 cm, Nationalgalerie Berlin. Dazu: Michel Fried, *Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven 2002, S. 69.
- 77 Das ist im Übrigen ein Unterschied zu Turners *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* (1844, Öl auf Leinwand, 91 × 121,8 cm National Gallery, London). Denn dort rast der Zug frontal auf den Betrachter zu. Dazu: Ian Carter, *Railways and Culture in Britain. The Epitome of Modernity*, Manchester 2001, S. 51–70. Eisenbahnstrecken in England waren übrigens aus ökonomischen Gründen tatsächlich weitgehend gemäß dem Prinzip der Gerade als kürzester Verbindung zweier Punkte organisiert.
- 78 Markus Dauss, „The undulating line‘ versus ‚rule and compass‘. Mediale und semiotische Aspekte der Linienästhetik in der Theorie des Landschaftsgartens“, in: *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea*, hrsg. von Marzia Faietti und Gerhard Wolf, Mailand 2012, S. 178–191; Annette Geiger, „Organische Architektur als kinematographisches Dispositiv – Fenster-Diskurse im Futurismus“, in: *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Marijana Erstic, Gregor Schuhen und Tanja Schwan, Bielefeld 2005, S. 51–77, hier S. 62.
- 79 Jeroen Leo Verschagen, *Die ‚stummen Führer‘ der Spaziergänger. Über die Wege im Landschaftsgarten*, Frankfurt am Main 2000. Sogenannte Parkeisenbahnen übersetzen diese hortikulturelle Bewegung in die technische Spur.
- 80 Günter Hartmann, *Die Ruine im Landschaftsgarten*, Worms 1981, S. 362; *Kopflandschaften, Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, hrsg. von Axel Gellhaus, Christian Moser und Helmut J. Schneider, Köln 2007, S. 27.
- 81 Bernd Modrow, „Einheit von Park und Architektur. Der Park am IG-Hochhaus“, in: *UniReport 7* (2001), S. 3.
- 82 Sergei Eisenstein, „Montage and Architecture“, in: ders., *Selected Works. Vol. 2: Towards a Theory of Montage*, hrsg. von Michael Glenny und Richard Taylor, London 2010, S. 59–81 [wohl nach 1937 verfasst]; Dazu auch die „Einleitung“ von Yves-Alain Bois zu Sergei M. Eisenstein, „Montage and Architecture“ [Übersetzung von Michael Glenny], in: *Assemblage* Nr. 10 (1989), S. 110–131; allgemein auch: Felix Lenz, *Sergej Eisenstein, Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*, Paderborn 2008.
- 83 Dazu u.a.: Colomina 1996; Giuliana Bruno, *Atlas of emotion. Journeys in art, architecture, and film*, New York 2002; Maria Danz, *cinematic architecture – architectural cinema*, Weimar 2007.
- 84 Posener 1994 (wie Anm. 14), S. 203; *Hans Poelzig in Breslau, Architektur und Kunst, 1900–1916*, Ausst.-Kat. Architekturmuseum Breslau, hrsg. von Jerzy Ilkosz und Beate Störckuhl, Delmenhorst 2000, S. 262–266; *Kinoarchitektur in Berlin 1895–1995*, hrsg. von Sylvaine Hänsel und Angelika Schmitt, Berlin 1995, S. 13.
- 85 Claudia Dillmann, „Die Wirkung der Architektur ist eine magische. Hans Poelzig und der Film“, in: *Bauten für den Film* 1997 (wie Anm. 29), S. 26–57.



- 86 Ebd., S. 30.
- 87 Posener 1994 (wie Anm. 14), S. 200–202; Heike Hammbrock, „Kollektive Festlichkeit. Theater und Festbau der Zukunft“, in: Pehnt/Schirren 2007 (wie Anm. 15), S. 126–143, hier S. 140f.
- 88 Hänsel/Schmitt 1995 (wie Anm. 84), S. 13, 39.
- 89 Dillmann 1997 (wie Anm. 85), S. 39f.
- 90 Hänsel/Schmitt 1995 (wie Anm. 84), S. 13.
- 91 Paul Zucker, *Theater und Lichtspielhäuser*, Berlin 1926, S. 134f.
- 92 Ulrike Eichhorn, *Hans Poelzig in Berlin. Architekt, Wegbereiter und Lehrer der Moderne*, Berlin 2014, S. 23; Posener 1994 (wie Anm. 14), S. 203; Hänsel/Schmitt 1997 (wie Anm. 84), S. 13, 103; Hambrock 2005 (wie Anm. 49), S. 141; Martin Wörner u.a., *Architekturführer Berlin*, Berlin 2001, S. 76; Müller 2003, S. 75f.
- 93 Zum *Capitol*: Klaus Kreimeier, *The Ufa Story. A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*, Berkeley (Calif.) u. a. 1999, S. 115.
- 94 Sehr deutlich wird das in einer Aufnahme von Albert Vennemann von 1924: *Capitol-Lichtspiele am Zoo*, Berlin, Außenansicht Foto auf Papier 19,8 × 19,2 cm, TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. F 166.
- 95 So auch die von Paul Wolff (Frankfurt) realisierte Nachtaufnahme des I.G.-Hauses, Teil einer Reihe suggestiver Nachtaufnahmen von in „Lichtarchitektur“ transformierten Bauten der Weimarer Moderne (Paul Wolff, *I.G.-Farben-Gebäude*, Frankfurt am Main, 1931). Dazu, aber auch zur Instrumentalisierung dieser Ästhetik in der NS-Zeit: Dieter Bartetzko, *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten*, Reinbek bei Hamburg 1985, 78f.
- 96 Kay Kirchmann und Jens Ruchatz, *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*, Bielefeld 2015, S. 18f.
- 97 Erich Mendelsohn, „Hans Poelzig zu seinem 60. Geburtstag am 30. April von Erich Mendelsohn“ [1929], in: Ita Heinze-Greenberg und Regina-Stephan, *Erich Mendelsohn, Gedankenwelten. Unbekannte Texte zu Architektur, Kulturgeschichte und Politik*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 88f.
- 98 Kathleen James, „Keine Strucktorten für Potemkin und Capa Flow“. Großstadtarchitektur in Berlin. Der Woga-Komplex und das Universum-Kino“, in: Regina Stephan und Charlotte Benton, *Erich Mendelsohn. Gebaute Welten. Architekt 1887–1953. Arbeiten für Europa, Palästina und Amerika*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 134–143. Regina Stephan, *Erich Mendelsohn, Charlotte Benton, Erich Mendelsohn. Dynamics and Function. Realized Visions of a Cosmopolitan Architect*, Ostfildern-Ruit 1999, S. 110–118.
- 99 Bartetzko 1985 (wie Anm. 95), 165.
- 100 Erich Mendelsohn, „Zur Eröffnung des Universum (1928)“, in: Heinze-Greenberg/Stephan 2000 (wie Anm. 97), S. 109–111, hier S. 109.
- 101 Am klarten benannt hat die Zusammenhänge von Architektur und Licht: Joachim Teichmüller, *Lichtarchitektur*, Berlin 1927.
- 102 Claude Lichtenstein, „Mendelsohns Universum am Kurfürstendamm“, in: *Cinema* 25/4 (1979), S. 23–35, hier S. 32.; so auch: Peter Boeger, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, Berlin 1993, S. 24.
- 103 Mendelsohn 1928 (wie Anm. 100).
- 104 Zum medialisierten Schock: Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [erste deutsche Fassung, 1935]; in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band I, 2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 431–469.
- 105 Zur Aneignung dieses von Emerson stammenden Konzepts in modernen Medienwelten: Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, S. 352f.
- 106 Mendelsohn überhöhte selbst seinen Beitrag zur Typengeschichte als absoluten Schnitt: Der altehrwürdige Warenpalast, eine Mischung aus Bazar, Museum und Kathedrale, sei nun vollständig obsolet: Erich Mendelsohn, „Das neuzeitliche Geschäftshaus (Auszüge)“ [1929], in: Heinze-Greenberg/Stephan 2000 (wie Anm. 97), S. 96–104, hier S. 98.
- 107 Regina Stephan, „Die Ware ist das Primäre – ihrer Anpreisung dienen alle baulichen Maßnahmen“. Warenhäuser in Berlin, Breslau, Chemnitz, Duisburg, Nürnberg, Oslo und Stuttgart 1924 bis 1932“, in: Stephan 1998 (wie Anm. 98), S. 92–133, hier S. 127–131.
- 108 Mendelsohn 1929 (wie Anm. 73), S. 96, 99.
- 109 Ebd., S. 97, 100.
- 110 Stephan 1998 (wie Anm. 107), S. 130.
- 111 Colin Rowe und Robert Slutzky, *Transparency. With a Commentary by Bernhard Hoesli and an Introduction by Werner Oechslin*, Basel/Boston (Mass.) 1997.
- 112 Mendelsohn 1929 (wie Anm. 73), S. 97, 103.
- 113 Ebd., S. 99. Dieser Gedanke ist dabei mehr einer Transparenz- und Authentizitätsrhetorik verpflichtet als dem Konzept der ‚Verzauberung‘.
- 114 Regina Stephan, *Studien zu Waren- und Geschäftshäusern Erich Mendelsohns in Deutschland*, München 1992.
- 115 Mendelsohn 1929 (wie Anm. 73), S. 99.
- 116 Erich Mendelsohn, „Warum diese Architektur“ [1926], in: Heinze-Greenberg/Stephan 2000 (wie Anm. 73), S. 107f., hier S. 108.

- 117 Mendelsohn 1929 (wie Anm. 73), S. 99. Analog fasste es schon Walter Gropius, wenn er von der modernen Beschleunigung ausgehend auf eine oberflächliche Betrachtung der Architektur und eine gesteigerte Bedeutung von Silhouetten schloss. Walter Gropius, *Über das Wesen des verschiedenen Kunstwollens im Orient und Occident*, [unveröffentlichtes Manuskript, Frühsommer 1910], zitiert bei: Annemarie Jaeggi, *Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus*, Berlin 1998, S. 48.
- 118 Zugleich ist sie als Indiz einer mittelständisch nivellierten, demokratisierten Konsumentengesellschaft lesbar. Dazu unten mehr.
- 119 Stephan 1992 (wie Anm. 114), S. 36.
- 120 Simmel 1903 (wie Anm. 71).
- 121 Erich Mendelsohn, „Das Problem einer neuen Baukunst“ [Vortrag im Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1919], in: Klotz 1988 (wie Anm. 73), S. 7–21; ders., „Die internationale Übereinstimmung des neuen Baudenkens oder Dynamik und Funktion“ [Auszüge 1923], in: Heinze-Greenberg/Stephan 2000 (wie Anm. 97), S. 48–53.
- 122 Im Vorausgriff auf unseren letzten Argumentationsschritt könnte man auch von ‚Ladehemmungen‘ sprechen.
- 123 Mendelsohn 1919 (wie Anm. 121).
- 124 Ebd., S. 12.
- 125 Ebd., S. 16.
- 126 Ebd., S. 13, 14, 16.
- 127 Ebd., S. 17.
- 128 Mendelsohn 1923 (wie Anm. 121).
- 129 Ebd., S. 23f.
- 130 Ebd., S. 25f.
- 131 Dieser Begriff ist nicht von Mendelsohn geprägt worden, sondern geht auf Aby Warburg zurück: Aby M. Warburg, „Allgemeine Ideen, Notizbuch 1927“, zitiert nach: Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 1992, S. 338, 340.
- 132 Mendelsohn 1923 (wie Anm. 121), S. 26.
- 133 Der Transfer ist natürlich nicht neu, sondern Ingredienz aller Klassizismen; zu diesem Mechanismus in der Moderne: Freigang 2003 (wie Anm. 10).
- 134 Mendelsohn 1923 (wie Anm. 121), S. 28.
- 135 Ebd.
- 136 Sigfried Giedion hat auf diese Einsicht bekanntlich seine ganze Geschichte der Architektur der Moderne gestützt; ders., *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.) 1967.
- 137 Mendelsohn 1923 (wie Anm. 121), S. 22, 30, 34.
- 138 Ebd., 23.
- 139 Bartetzko 1989 (wie Anm. 30), S. 29.
- 140 Heike Risse, *Frühe Moderne in Frankfurt am Main 1920–1933. Architektur der zwanziger Jahre in Frankfurt am Main. Traditionalismus, Expressionismus, neue Sachlichkeit*, Frankfurt am Main 1984, S. 125.
- 141 Schmal/Voigt 2007 (wie Anm. 15), S. 120; Mayer 1986 (wie Anm. 10), S. 200.
- 142 Jean-Pascal Soudagne, *L'Histoire de la ligne Maginot*, Rennes 2006; Thorsten Heber, *Der Atlantikwall 1940–1945. Die Befestigung der Küsten West- und Nordeuropas im Spannungsfeld nationalsozialistischer Kriegführung und Ideologie*, Düsseldorf 2003.
- 143 Paul Virilio, *Bunkerarchäologie*, Wien 2011, S. 27.
- 144 Diese Konvergenz kann zwar auf eine alte Analogie insbesondere aus dem Felde des Festungsbaus zurückgeführt werden: Horst Bredekamp, „Galilei als Militär. Der Streifschuss und die Geometrie des Auges“, in: *Festungsbau. Geometrie – Technologie – Sublimierung*, hrsg. von Bettina Marten, Ulrich Reinisch und Michael Korey, Berlin 2012, S. 205–218, hier S. 214–217.
- 145 Virilio 2011 (wie Anm. 143).
- 146 Ebd., S. 47–61.
- 147 Zum Beispiel: *Der Atlantikwall*, 13. Folge (2.–9. Mai 1943) eines Konvoluts von 27 Folgen einer illustrierten Wandzeitung der Reichspropagandaleitung der NSDAP (Berlin), Hauptamt Propaganda P III, herausgegeben zwischen dem 9. August 1942 und 16. April 1944.
- 148 Am bildgewaltigsten in: *Saving Private Ryan*, Regie: Steven Spielberg, USA 1998, 169 min.
- 149 Virilio 2011 (wie Anm. 143), S. 72–78.
- 150 Ebd., S. 66.
- 151 Ebd., S. 53–58.
- 152 Ebd., S. 75.
- 153 Ebd., S. 77.
- 154 Ebd., S. 77.
- 155 Ebd., S. 22f.
- 156 Ebd., S. 69f.
- 157 Ebd., S. 48.

- 158 Wolfgang Metternich, „Historische Gesichtspunkte“, in: Peter Behrens. *Umbautes Licht, Das Verwaltungsgebäude der Hoechst AG, Frankfurt*, hrsg. von Bernhard Buderath, München 1990, S. 149–153, hier S. 152f.
- 159 Oliver Keutzer u.a., *Filmanalyse*, Wiesbaden 2014, S. 172.
- 160 Anna Bromley, „Das Ich im Fluchtpunkt“, in: *Raster und Fadenkreuz. Zur Musterung von Verbrechen. Kritik und künstlerische Untersuchungen einer Medientechnik*, hrsg. von Andrea Sick, Dorothea Mink und Katharina Hinsberg, Bielefeld 2009, S. 110–115.
- 161 Andreas Biefang, *Bismarcks Reichstag. Das Parlament in der Leipziger Straße*, Düsseldorf 2002, S. 5.
- 162 Oskar Bätschmann, *Edouard Manet. Der Tod des Maximilian. Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt am Main 1993, S. 96f.
- 163 Rolf Sachsse, *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*, Köln 2002, S. 67.
- 164 Praktiken der Subjektpositionierung wie der Bilderzeugung lassen sich durch einen kritischen Blick auf die Schussmetapher aufeinander beziehen: Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 2006, S. 31; zum Jagdmotiv unter Bezug auf Henri Cartier-Bresson: Michael Freeman, *Der fotografische Blick Bildkomposition und Gestaltung*, Heidelberg 2014, S. 156.
- 165 Sergei Eisenstein, „Montage 1937“, in: ders. 2010 (wie Anm. 82), S. 11–58.
- 166 Für Eisenstein umfasst ‚kadr‘ auch Paramater wie Tiefenschärfe/Verkürzung, Beleuchtung und Einstellungslänge.
- 167 „Conflict“, Eisenstein 2010 (wie Anm. 82), S. 54–56, „Clash“, ebd., S. 34, und „Struggle“, ebd., S. 26, 44, 91.
- 168 Eisensteins („Dickens, Griffith und wir“, in: *Eisenstein-Reader. Die wichtigsten Schriften zum Film*, hrsg. von Lisa Gotto, Leipzig 2011, 84–151) betrachtet nicht nur das amerikanische Kino äußerst kritisch. Ähnlich sieht er den deutschen Film der 1920er Jahre, der expressionistisch bestimmt sei: Mystizismus, Phantastik und Dekadenz seien vorherrschend. Das sei Ausdruck eines äußerst nebulösen kollektiven Bewusstseinszustandes (92). Glücklicherweise hätten diese Tendenzen aus technischen und sozialen Gründen nicht auf die Sowjetunion übergegriffen: Das sowjetische Montageverfahren als Basis einer avancierten Filmkunst (149) breche vielmehr konsequent mit der bürgerlichen Perspektive der westlichen Welt. Ihre dualistische Perspektive – die soziale Unterschiede ontologisch festschreibe – müsse destruiert werden. Montage als Mittel dazu wird hier von Eisenstein interessanter Weise nicht nur als Methode der Konfrontation, des unversöhnlichen Konflikts, gesehen. Vielmehr skizziert er sie auch als eine der monistischen Aufhebung von Gegensätzen, als Verschmelzung dialektischer Bilder (147). Neben der ideologischen Matrix des dialektischen Materialismus, seiner Kraft zur Abstraktion und Synthese, steht hier vielleicht (1944) auch schon ein Bezug zur Kernschmelze, also zum Atomzeitalter (ab 1938), im Raum.
- 169 Lenz 2008 (wie Anm. 82), S. 48.
- 170 Eisenstein 1937 (wie Anm. 164), S. 57. An anderer Stelle, wo Eisenstein (2011, wie Anm. 168, hier S. 97f.) auf die literarischen Vorläufer der Montage, vornehmlich Dickens Parallelhandlung, eingeht, kommt übrigens auch die Metapher des Einschlusses zum Einsatz, gleichsam als Vorstufe der Explosion. Der Bunker – gerade im Verständnis Virilios – ist hier nicht weit.
- 171 *Panzerkreuzer Potemkin*, Regie: Sergei M. Eisenstein, UdSSR 1925, 63 min.
- 172 Eisenstein (1937, wie Anm. 165) verfügt über ein hoch entwickeltes metapherntheoretisches Instrumentarium. Es weiß zwischen bildlichen und sprachlichen Metaphern zu unterscheiden (und kann dabei noch einmal zwischen geschriebener und gesprochener Sprache differenzieren). Es vermag Vergleich, Metonymie als Nachbarkonzepte zu konturieren sowie logische und emotionale Funktionen auseinander zu halten. Auch die vermittelnde Rolle von Metaphern zwischen Konkretion und Abstraktion – letztere konstitutiv für die Verbindung des Sprachbildes zur Montage – kann er erkennen. Ob er damit die ‚mise-en-abyme‘ des eigenen, metaphernfundierten Montageverfahrens in der Bevorzugung von Konflikt- und Gewaltszenen gesehen hat, bleibt für mich eine schwer zu beantwortende Frage.
- 173 So auch in: Bernd Heidenreich, *Hessen. Geschichte und Politik*, Stuttgart 2000, S. 378.
- 174 Aussagekräftig dazu in Bild und Text: *Die neue Universität Frankfurt am Main*, hrsg. von Rudolf Steinberg, Frankfurt am Main 2013.
- 175 Paul Virilio, *Der große Beschleuniger*, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 2012.



## Bildnachweise

- Abb. 1: I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Südfassade, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 2: I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Südfassade, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 3: I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, geböschter Sockel, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 4: I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Casino-Gebäude, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 5: I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, Haupteingangshalle, 1928–1931, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 6: Verwaltungsgebäude für General Motors, Albert Kahn, Detroit (MI), 1919–1923, Foto: Historic American Buildings Survey; Library of Congress  
 Abb. 7: I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Korridor, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 8: Die Berlin-Potsdamer Bahn, Adolph von Menzel, 1847, Öl auf Leinwand, 42 × 52 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin: Wikimedia/Google Arts and Culture, <https://artsandculture.google.com/asset/dAHomya1UkgGMQ> (24.08.2021)  
 Abb. 9: Deli-Lichtspiele, Hans Poelzig, Breslau, 1926, Zuschauerraum – Bühne von der Rangtreppe her gesehen, Foto auf Papier (17,7 × 23,5 cm): Albert Vennemann, Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. F 1736  
 Abb. 10: Capitol-Lichtspiele am Zoo, Hans Poelzig, Berlin, 1925, Treppe und Treppenbeleuchtung, Foto auf Papier (23,2 × 18 cm): Albert Vennemann, Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. F 1682  
 Abb. 11: Capitol-Lichtspiele am Zoo, Hans Poelzig, Berlin, 1925, Decke Innenraum, Beleuchtung, Foto auf Papier (144,3 × 112,8 cm): Albert Vennemann, Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. 3188  
 Abb. 12: Lichtspielhaus Babylon, Hans Poelzig, Berlin, Zuschauerraum, Blick vom Parkett zum Rang, Foto auf Papier (21,2 × 29 cm): Max Krajewsky; Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. F 1796  
 Abb. 13: Lichtspielhaus Babylon, Hans Poelzig, Berlin, 1929, Foto auf Papier (63,1 × 80,9 cm): Foto: Bundesarchiv, Bild 183-1985-0816-500  
 Abb. 14: Capitol-Lichtspiele am Zoo, Hans Poelzig, Berlin, 1925, Außenansicht, Foto auf Papier (16,3 × 22 cm): Albert Vennemann, Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. F 1664  
 Abb. 15: I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Außenansichten bei Nacht, Foto auf Papier (19,1 × 17,7 cm): Paul Wolff, Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. F 1850  
 Abb. 16: Universum-Kino, Erich Mendelsohn, Berlin, 1925-1931, Foto: Staatliche Museen Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Foto: Arthur Köster, aus: Regina Stephan, Charlotte Benton, Erich Mendelsohn. Gebaute Welten. Architekt 1887–1953. Arbeiten für Europa, Palästina und Amerika, Ostfildern-Ruit 1998  
 Abb. 17: I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Terrasse über der Eingangshalle und Fensterkranz, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 18: MG-Nest, Teil des Atlantikwalls in Damgan-Kervoyal (Morbihan/Bretagne, Frankreich), nach 1940, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 19: Bunker, Teil des Atlantikwalls in Damgan (Morbihan/Bretagne, Frankreich), nach 1940, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 20: Bunker, Teil des Atlantikwalls in Damgan (Morbihan/Bretagne, Frankreich), nach 1940, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 21: Bunker, Teil des Atlantikwalls in Damgan (Morbihan/Bretagne, Frankreich), nach 1940, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 22: I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude, Hans Poelzig, Frankfurt am Main, 1928–1931, Terrasse über der Eingangsrotunde, Foto: Markus Dauss  
 Abb. 23: „Le Fusil photographique“, Artikel von Étienne-Jules Marey. in: *La Nature* n°464 du 22 avril 1882, Stich von Louis Poyet, Le Conservatoire numérique des Art et Métiers, Bibliothèque numérique en histoire des sciences et des techniques: <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?4KY28.18/333/100/432/0/0> (22.07.2021)

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:  
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/585/>